LA

SCULPTURE FLORENTINE

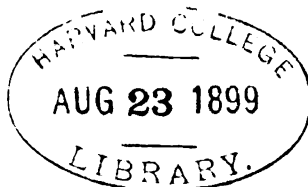
MARCEL REYMOND

LA SCULPTURE FLORENTINE

II.

Première moitié du XVe siècle

FLORENCE
ALINARI FRÈRES
8, Via Nazionale
1898

*
* * *

Questo volume incominciato a stampare nel mese di gennaio 1898 · fu finito nel maggio dell'anno stesso dalla Officina tipografica fiorentina di Salvadore Landi, direttore dell'Arte della Stampa; la carta è della Cartiera Vonwiller e C. di Romagnano Sesia; gli inchiostri di Lorilleux e C. di Milano. — Le riproduzioni fotografiche, per quello che riguarda l'arte in Italia, sono dei Fratelli Alinari di Firenze; - per quello che si trova oggi all' Estero, della Casa Giraudon di Parigi, che ne autorizzava la riproduzione.

* * *
* *
*

Tête du S. François
(Autel de Padoue - Donatello)

TABLE DES MATIÈRES

(Résumé des principales idées exposées au cours de l'ouvrage)

Ange du Bargello
(Réplique de l'Ange des Fonts Baptismaux de Sienne - Donatello)

Fot Alinari — 6A — Fotoincisione Fusetti-Milano

PORTE DU PARADIS

LORENZO GHIBERTI

Frat-lli Alinari-Editori-Firenze

AVANT PROPOS

Nous nous étions tout d'abord proposé de publier en trois volumes cette Histoire de la Sculpture florentine, *mais, parvenu au xv^e siècle, il nous a paru impossible, sous peine d'être très incomplet, de ne consacrer qu'un volume à cette merveilleuse période qui a vu naître tant de chefs-d'œuvre.*

D'autre part, la division du xv^e siècle en deux volumes aura l'avantage de correspondre à deux périodes nettement différentes l'une de l'autre. La première moitié du xv^e siècle, qui comprend les maîtres nés de 1370 à 1400 (Nanni di Banco – J. della Quercia – Brunelleschi – Ghiberti – Donatello – Michelozzo – Luca della Robbia), soit en raison de l'exceptionnelle valeur de ces artistes, soit en raison de la nature de leur style, ne saurait être confondue avec la période suivante qui comprend les noms de Desiderio, Rossellino, Mino, Andrea della Robbia, Verrocchio et Pollaiuolo.

Il est difficile de trouver dans l'histoire des arts des divisions nettement tranchées et conformes à une rigoureuse logique. La division par siècle que l'on adopte généralement est une division commode et assez satisfaisante, à condition toutefois qu'on n'en exagère pas l'importance.

En réalité, dans l'histoire de l'art italien, il y a eu deux dates essentielles, la venue de Nicolas de Pise, marquant le réveil des arts en Italie, et celle de Michel-Ange, mettant fin à l'art du moyen âge chrétien, pour créer un style nouveau, inspiré de l'antiquité païenne.

Mais, de Nicolas de Pise à Michel-Ange, il n'y a pas eu d'autre événement aussi important dans l'évolution de l'art italien. Cet art se développe et se modifie selon les lois de tout organisme vivant, et s'il revêt, selon les époques, des caractères divers, si notamment on le voit, au début du xv^e siècle, s'épanouir en une floraison merveilleuse, cela se fait sans qu'il ait eu à subir de brusque changement, ni d'orientation différente.

Avant d'aborder cette étude du xv^e siècle, qui sera la partie principale de cet ouvrage, je crois le moment venu de dire quelques mots sur la méthode que j'ai adoptée.

A mon sens, la première recherche du critique doit être de déterminer la date et le milieu de l'œuvre d'art. Une œuvre n'a sa véritable signification que lorsqu'elle est classée dans le temps et dans l'espace. Sans date il ne saurait pas plus y avoir d'histoire de l'art que d'histoire de l'humanité.

Après avoir constitué ce que l'on peut appeler l'état civil de l'œuvre d'art, il faut en déterminer le caractère. C'est ici le côté le plus facile et le plus attrayant de la critique. Il n'est plus besoin de discussions arides, d'appareil scientifique, il suffit de regarder les œuvres, de les interroger et de les comprendre.

Le caractère étant précisé, on aimera savoir comment il s'est formé, quelle part il entre, dans chaque œuvre d'art, de la tradition du passé, de l'influence des contemporains et de l'action personnelle de l'artiste.

Mais ce n'est pas tout; il reste encore à faire un dernier effort. Après avoir déterminé la date, le milieu, le caractère et les origines de l'œuvre d'art, tout n'est pas dit. L'histoire de l'art est écrite sans doute, mais aucune loi, aucun enseignement ne se dégage de cette histoire; et le but suprême de l'historien doit être de classer les œuvres, de nous dire celles qui sont les plus belles et pourquoi elles sont les plus belles. Quel malheur si, d'une histoire de l'art, comme de l'histoire d'un peuple, il ne devait résulter que de désastreux enseignements! Ne vaudrait-il pas mieux mille fois supprimer toute l'histoire et laisser tomber à jamais dans l'oubli le passé de l'humanité?

Quelques écrivains, il est vrai, et Taine lui-même,(1) *dans un moment d'oubli, ont soutenu que le rôle du critique devait consister uniquement à cataloguer et à décrire les œuvres, semblable en cela à un botaniste dressant son herbier, et qu'il devait s'abstenir de prononcer des jugements. Mais alors même qu'on admettrait théoriquement une pareille thèse, en fait on ne saurait l'appliquer. Il n'est pas une seule histoire de l'art dans laquelle n'éclatent, avec la plus lumineuse évidence, les sympathies et les préférences de son auteur. Que serait une histoire de l'art dans laquelle Michel-Ange serait confondu avec Bandinelli ou Montorsoli? Le résultat le plus précieux des efforts de la critique depuis plus d'un demi-siècle n'a-t-il pas été précisément de modifier toute l'ancienne hiérarchie, de remettre au second rang l'art du XVI^e et du XVII^e siècle, pour exalter l'art du XV^e, l'art de Ghiberti, de Donatello et de Luca della Robbia?*

On trouvera ci-joint deux tableaux chronologiques, dont l'un donne la liste des sculpteurs, et l'autre le catalogue de leurs œuvres.

---

(1) *Philosophie de l'art, T. I, p. 14.*

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

DES SCULPTEURS, DES PEINTRES ET DES LITTÉRATEURS FLORENTINS NÉS DANS LE DERNIER QUART DU XIV[e] SIÈCLE

SCULPTEURS		PEINTRES		LITTÉRATEURS [1]	
— —	—	GENTILE DA FABRIANO.	1370 - 1450?	LEONARDO BRUNI . . .	1369 - 1444
BICCI DI LORENZO . . .	1373 - 1452	LORENZO MONACO . . .	1370 - 1425?	GUARINO DE VÉRONE .	1370 - 1460
NANNI DI BANCO	1374? 1421	— —	—	PALLA STROZZI	1373 - 1462
J. DELLA QUERCIA . . .	1374? 1438	— —	—	— —	—
BRUNELLESCHI	1377 - 1446	— —	—	— —	—
GHIBERTI	1378 - 1455	PISANELLO	1380 - 1455	— —	—
CIUFFAGNI.	1381 - 1457	MASOLINO DA PANICALE	1383 - 1440	LE POGGE	1380 - 1459
NANNI DI BARTOLO. . .	—	— —	—	SAINT BERNARDIN . . .	1380 - 1444
— —	—	— —	—	FRATE AMBROGIO TRAVERSARI, général de l'ordre des Camaldules. . .	1386 - 1439
DONATELLO	1386 - 1466	FRA ANGELICO	1387 - 1455	FLAVIO BIONDO	1388 - 1463
— —	—	— —	—	SAINT ANTONIN, Evêque de Florence	1389 - 1459
MICHELOZZO	1391 - 1472	ANDREA DEL CASTAGNO	1390 - 1457	GIANOZZO MANETTI . .	1396 - 1459
— —	—	PAOLO UCCELLO	1397 - 1475	FILELFE	1398 - 1448
LUCA DELLA ROBBIA . .	1400 - 1482	— —	—	CARLO MARSUPPINI . .	1399 - 1453
— —	—	MASACCIO	1401 - 1428	— —	—

(1) Dans ce tableau des littérateurs j'indique non pas seulement ceux qui sont nés à Florence, mais ceux qui ont habité cette ville et y ont exercé une action. De même, dans le tableau des peintres, j'inscris Pisanello qui, quoique né à Vérone, peut être considéré comme appartenant à l'école florentine.

TAB

DES PRINCIPALES ŒUVRES

	NANNI DI BANCO	J. DELLA QUERCIA	BRUNELLESCHI
1400	S. Philippe.	— —	Concours, 1401.
	Quatre saints, 1408.	Tombe Ilaria del Caretto, 1406.	— —
	— —	Madone de Ferrare, 1408.	— —
1410	S. Luc, 1408-1415.	— —	Coupole de la Cathédrale, 14
	S. Eloi.	Fonte Gaia, 1409-1419.	— —
	— —	Tombes Trenta, 1416.	— —
	— —	— —	Hôpital des Innocents, 1418.
1420	Mandorla, 1421.	Autel Trenta, 1422.	— —
	— —	San Petronio, 1425-1438.	Sacristie de S. Laurent, vers 1
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
1430	— —	San Petronio, 1425-1438.	Chapelle Pazzi, 1430-1446.
	— —	Tombe Bentivoglio, 1436.	— —
	— —	— —	Coupole de la Cathédrale, 14
	— —	— —	— —
	— —	— —	Christ de Ste Marie nouvelle.
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
1440	— —	— —	Chapelle Pazzi, 1430-1446.
	— —	— —	Eglise S. Laurent.
	— —	— —	Palais Pitti.
	— —	— —	Lanterne de la Coupole, 14
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
1450	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
1460	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
1470	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —
	— —	— —	— —

(1) Les œuvres qui ne sont pas suivies d'une date sont celles dont la date est incertaine. — Lorsque des travaux ont dur

NOLOGIQUE

ÉTUDIÉES DANS CE VOLUME (1)

GHIBERTI	DONATELLO	MICHELOZZO	LUCA DELLA ROBBIA
s, 1401.	— —	— —	— —
e Porte, 1403-1424.	2 Statuettes au Dome, 1406.	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	S. Pierre, 1410.	— —	— —
Baptiste, 1414.	S. Marc, 1411.	— —	— —
— —	S. Jean, 1408-1415.	— —	— —
— —	S. Georges, 1416.	— —	— —
— —	Abacuc. - Pogge.	— —	— —
e Porte, 1403-1424.	S. Louis, 1423.	— —	— —
lieu, 1422.	Zuccone.	— —	— —
ıne, 1428.	Ezéchiel.	— —	— —
efs de Sienne, 1427.	Relief Fonts de Sienne, 1427.	— —	— —
S. Hyacinthe, 1428.	Tombe Jean XXIII, 1424-1427.	Tombe Jean XXIII 1424-1427.	— —
ne Porte, 1424-1452.	Tombe Brancacci, 1427.	Tombe Brancacci, 1427.	— —
— —	— —	Tombe Aragazzi, 1429-1437.	— —
— —	Chaire Prato, 1428-1434.	Chaire de Prato, 1428-1434.	Cantoria, 1430-1440.
S. Zanobi, 1432-1440.	Cantoria, 1430-1440.	— —	Campanile, 1437.
— —	Autel de Rome, 1433.	— —	Autel S. Pierre, 1438.
— —	Annonciation.	— —	— —
— —	Cantoria de S. Laurent.	— —	— —
— —	David de bronze.	— —	— —
— —	Cupidon.	— —	— —
— —	S. Jean en marbre du Bargello.	— —	— —
— —	Christ de Ste Croce.	Couvent de S. Marc 1437-1443.	Autel Peretola, 1442.
— —	Sacristie de S. Laurent.	Palais Médicis 1440-1460.	Resurrection, 1443.
— —	Judith.	Travaux au Palais de la Seigneurie.	Ascension, 1446.
— —	Travaux de Padoue, 1444-1453.	Noviciat de Ste Croce.	Portes de la Cathédrale 1446-1467.
— —	— —	Portes de la Cathédrale, 1446-1467.	Anges de la Cathédrale, 1448.
— —	— —	— —	Madone des Innocents.
— —	— —	— —	Madone aux roses du Bargello.
— —	— —	Chapelle du Crucifix.	Chapelle du Crucifix.
ème Porte, 1424-1452.	— —	— —	Crucifix de San Miniato.
— —	— —	S. Jean Baptiste, 1452.	— —
— —	S. Jean de Venise.	Tabernacle d'Or San Michele.	Madone d'Urbino, 1449-1452.
— —	S. Jean de Sienne, 1457.	— —	Madone Via dell'Agnolo.
— —	Vierge de Sienne.	Palais Médicis à Milan, 1457.	Madone San Pierino.
— —	Crucifiement du Bargello.	— —	Madone d'Or San Michele.
— —	Madeleine.	— —	Tombe Federighi, 1455.
— —	— —	— —	Apôtres Chapelle Pazzi.
— —	— —	— —	Armoiries Art de la Soie.
— —	— —	— —	Armoiries des Marchands, 1463.
— —	Chaires S. Laurent, 1462-1466.	Chapelle Portinari, 1462.	Armoiries René d'Anjou.
— —	— —	— —	Vertus de San Miniato, 1460-1466.
— —	— —	Palais de Raguse, 1464.	Madone à la pomme du Bargello.
— —	— —	— —	Travaux à l'Impruneta.
— —	— —	— —	Armoiries du Architectes.
— —	— —	— —	Evangélistes San Giobbe.
— —	— —	— —	Evangélistes Chapelle Pazzi.
— —	— —	— —	Voûte Chapelle Pazzi.
— —	— —	— —	Dieu le Père du Musée du Dôme.

d'années je les inscris deux fois, à la date du commencement et à la date de la fin des travaux.

Un Miracle de S. Antoine
Bronze de Donatello à Padoue

INTRODUCTION

CARACTÈRES GÉNÉRAUX

L'ART de la sculpture a eu trois grandes périodes : le v^e siècle grec, le XIII^e siècle français et le XV^e siècle florentin : trois périodes qui peuvent être tenues pour égales, car elles ont représenté chacune un côté fondamental de l'art et elles l'ont porté à son point culminant. Si le v^e siècle grec est incomparable par la perfection de la forme, le XIII^e siècle français par la haute valeur morale des idées, le XV^e siècle florentin est leur égal par l'étude pénétrante qu'il a faite de l'âme et du cœur humains. A côté des *Parques* du Parthénon et de la *Mort de la Vierge* de Notre-Dame de Paris, il faut placer les *Saints* de Donatello, les *Anges* de Ghiberti et les *Vierges* de Luca della Robbia.

Avant d'étudier les caractères du XV^e siècle florentin, il convient d'en montrer la grandeur et de protester contre ce mot de *Primitifs* que l'on emploie encore pour désigner les maîtres de cet âge, mot par lequel on entend que ces maîtres, venus les premiers, sont encore naïfs, inexpérimentés et bien inférieurs aux maîtres du XVI^e siècle, que l'on considère comme ayant seuls porté l'art à sa perfection. Le mot de *Primitifs* a été une invention de l'ancienne école académique qui, lorsqu'elle s'avisa de s'intéresser aux artistes du XV^e siècle, naguère si dédaignés, crut faire déjà beaucoup en leur donnant ce nom qui marquait la condescendance un peu méprisante de son admiration. Il est temps d'écrire une histoire plus sincère et de renoncer à un mot qui ne peut être qu'un outrage lorsqu'on l'applique à des maîtres tels que Ghiberti, Donatello ou Luca della Robbia.

Taine, dans son livre si admirable sur la *Philosophie de l'art*, a prononcé, en parlant de l'art italien, un jugement contre lequel il convient de se prémunir lorsqu'on étudie la sculpture florentine. Taine nous parle « de la glorieuse époque que les hommes s'accordent à considérer comme la plus belle de l'invention italienne et qui comprend avec le dernier quart du xv^e siècle, les trente ou quarante premières années du xvi^e. Dans cette enceinte étroite florissent les artistes accomplis, Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange, Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo, Giorgione, Titien, Sébastien del Piombo, le Corrège. Et cette enceinte est nettement bornée ; si vous la dépassez en deçà ou au-delà, vous trouvez, en deçà, un art inachevé et, au-delà, un art gâté ». Au sujet de cette appréciation je ferai remarquer tout d'abord que, même si l'on ne considère que l'art de la peinture, la thèse de Taine est inexacte, car des hommes tels que Fra Angelico, Benozzo Gozzoli et Mantegna tiennent dans l'art une place bien autrement grande que les Andrea del Sarto, les Fra Bartolomeo et les Sébastien del Piombo.(1) Mais ce qu'il importe surtout de dire nettement c'est que le jugement de Taine ne saurait en aucune manière s'appliquer à l'art de la sculpture qui, dès les premières années du xv^e siècle, avait atteint un degré de perfection qu'il ne dépassa plus dans la suite.

Dans la détermination des caractères de l'art au xv^e siècle, l'idée la plus importante à mettre en lumière est que, à ce moment, l'idée religieuse domine encore l'art tout entier. C'est elle qui dicte leurs sujets aux artistes et qui dirige toutes leurs pensées.

Le xv^e siècle ne fit que suivre fidèlement la voie dans laquelle l'art italien était engagé depuis de longs siècles. Dans cette période si active, qui a vu apparaître un nombre prodigieux d'œuvres d'art, on compterait les quelques sculptures qui sont indépendantes de l'idée religieuse. Dans l'œuvre de Ghiberti, de Luca della Robbia, il n'y en a pas une seule, et quelques-unes à peine peuvent être citées dans l'œuvre de Donatello.

Au xv^e siècle, l'action des humanistes fut sans doute considérable sur les arts, mais comme Ghiberti, Donatello et Luca della Robbia ont plus travaillé pour les églises que pour les palais, il est nécessaire pour comprendre leur art de tenir compte, plus qu'on ne le fait ordinairement, de l'action des prêtres et des évêques qui étaient à ce moment à la tête de l'église de Florence, de rappeler l'extraordinaire influence exercée sur les esprits par des hommes tels que san Bernardino, frate Ambrogio Traversari, ou le dominicain sant'Antonino qui occupait alors le siège épiscopal de Florence. Une inscription placée sur une cellule du Couvent de S. Marc nous rappelle le prestige dont jouissait l'évêque Antonino. Cosme de Médicis, en faisant construire à ses frais le Couvent de S. Marc par son architecte Michelozzo, s'était réservé une cellule où il venait se reposer de ses soucis en conversant avec sant'Antonino qui appartenait à l'ordre des Do-

(1) On remarquera d'autre part qu'aucun des artistes cités par Taine n'a fait d'œuvre importante dans le dernier quart du xv^e siècle. Les peintres qui travaillent de 1475 à 1500 sont précisément Ghirlandajo, Botticelli, Pérugin, et même des maîtres plus anciens tels que Gozzoli, ceux que Taine cite comme « des chercheurs encore frustes, secs ou roides ». De toute façon le jugement de Taine, si souvent cité, doit être modifié.

minicains.[1] Il faut se souvenir, en outre, qu'au retour du Concile de Bâle, en 1417, après avoir mis fin au schisme d'Occident, le Pape Martin V séjourna longtemps à Florence et, quelques années plus tard, lorsque le Pape Eugène IV vint présider le grand Concile de Florence, il semblait que cette ville fût vraiment la tête de toute la chrétienté.

Pour comprendre l'évolution de l'art chrétien, il faut observer que l'idée chrétienne ne s'est pas enfermée dans une seule formule, qu'étant une conception générale de la vie humaine, elle a eu ses aspects divers, différents comme ceux de la vie, et que, selon les époques de l'histoire, selon les conditions de la vie sociale, elle a donné tour à tour la préférence à l'une où à l'autre des idées qui composent le fond de sa doctrine.

Au début du Christianisme, les premières idées que nous trouvons exprimées dans son art sont des idées de bonheur. La pensée chrétienne apporte au monde des joies inconnues jusqu'alors, en opposant à l'inégalité et aux misères de la vie terrestre l'égalité dans le bonheur d'une vie éternelle.

Plus tard, lorsque le Christianisme se trouva en présence des peuples barbares, il dut renoncer pour quelque temps à évoquer les idées charmantes qui avaient ravi les âmes des premiers chrétiens. Pour contenir les instincts sauvages de ces peuples il fallait commander, juger et punir. Après le Christ consolateur on vit entrer en scène le Christ souverain juge. Et de là ces représentations terrifiantes du Jugement dernier et de l'Enfer qui se dressent sur toutes les façades des Cathédrales. L'Italie, à ces époques du Moyen âge, fut plus troublée, plus ensanglantée que les autres pays de l'Europe, par suite de ses divisions et de ses guerres civiles. Très pauvre alors, il lui fut difficile de construire des monuments et de les décorer de sculptures. Mais c'est un de ses poètes, le Dante, qui, plus que tout autre, fut le véritable représentant de cet âge et qui a dit tout ce que les guerres civiles, tout ce que les luttes de cités à cités, de familles à familles, mirent dans le cœur des hommes de haine, de douleur et en même temps de pitié.

Au XV[e] siècle l'œuvre de la civilisation est faite. Sans doute l'Italie a toujours ses divisions; la guerre la guette encore, mais malgré des luttes passagères ce siècle fut pour elle une véritable ère de prospérité. A ce moment Florence eut le privilège d'atteindre à une richesse inouïe. Jamais elle ne fut plus grande ni plus heureuse. Entre les guerres civiles du Moyen âge et les invasions des armées étrangères au XVI[e] siècle, Florence, sous le gouvernement paternel des Médicis, a vécu les jours les plus heureux de son histoire. Enrichie par son industrie, son commerce, ses maisons de banque, elle est la première ville de l'Italie, une des premières du monde, et son art va être l'expression d'un peuple parvenu à son plus haut degré de civilisation.[2] C'est alors le côté hautement

(1) In cellulis a se estructis magnif. Cos. Med. sepe habitavit ut d. Antonini colloquiis frueretur.

(2) Giovanni Rucellai dans son *Zibaldone* nous fait admirablement connaître l'état d'esprit d'un noble florentin au XV[e] siècle. « Il remercie Dieu de l'avoir fait créature raisonnable, chrétien et non turc, maure ou barbare, de l'avoir fait naître dans cette Italie qui est la plus digne et la plus noble partie de toute la chrétienté, dans cette province de Toscane qui est la

intellectuel du Christianisme qui va prédominer. Aux lettrés florentins il faut un art où domine la pensée et l'on peut dire que jamais, à aucune époque du monde, autant d'idées n'auront été exprimées par les artistes.

Le premier caractère de l'art florentin au xv^e siècle est donc l'intellectualisme, le second est la sensibilité. C'est le propre des civilisations avancées de créer des âmes particulièrement sensibles, et la religion chrétienne était bien faite pour donner satisfaction à tous les sentiments les plus délicats de l'âme florentine. Au xv^e siècle, le culte le plus populaire fut celui de la Vierge, culte fait des sentiments les plus tendres et les plus chers au cœur de l'homme; et c'est à cet amour de la Vierge que le génie italien doit ses plus admirables chefs-d'œuvre.

La sensibilité de l'âme florentine, cette sensibilité aiguisée par une haute culture intellectuelle qui la rendait si accessible aux joies de la vie, la prédisposait à en sentir de même durement toutes les amertumes. Dans son art, vaste comme l'humanité elle-même, la joie et la douleur ont vécu côte à côte, et nous entendrons en même temps les chants d'allégresse de Ghiberti et les sanglots de Donatello. Cet art a exprimé ainsi les deux idées fondamentales de la pensée chrétienne, la souffrance qui est le fardeau de la vie terrestre et le bonheur qui est la récompense promise à la vertu.

Avant d'aller plus loin, il ne m'est pas permis d'oublier que nombre d'écrivains ont soutenu une thèse radicalement contraire à celle que j'expose ici. Stendhal notamment a prétendu que l'école florentine était caractérisée par son manque d'expression,[1] et la valeur du nom de Stendhal m'oblige à rechercher comment une semblable thèse a pu, pendant quelque temps, être accueillie par la critique. Stendhal a parlé ainsi parce que, comme tous ses contemporains, il considérait comme étant sans valeur l'art antérieur au xvi^e siècle. Pour juger l'école florentine, il ne tenait compte que de l'art du xvi^e siècle. Or, à ce moment, l'école florentine, qui avait créé le style nouveau de la Renaissance, devint, par le fait de son imitation de l'art antique, une école très inexpressive, exclusivement occupée de l'étude des formes du corps humain, et c'est par réaction contre la froideur de cette école qu'apparurent les drames de l'école bolonaise. Cela étant, on comprend qu'un critique qui n'étudie que le xvi^e et le xvii^e siècle, qui compare l'école florentine avec l'école bolonaise, puisse dire que l'école florentine est inexpressive. Mais ce jugement n'a plus sa raison d'être si, au lieu de considérer la période de déclin

---

plus célèbre des provinces d'Italie et dans cette ville de Florence qui est considérée comme la plus digne et la plus noble patrie non seulement de la chrétienté, mais de l'univers entier; » et il se réjouit enfin « d'avoir vécu dans l'âge présent, que tous les bons esprits considèrent comme le plus illustre que la ville de Florence ait connu depuis sa fondation, au temps du magnifique Cosme de Médicis. »

(1) « C'est un malheur pour Florence qu'on n'y arrive qu'après Bologne, cette ville des grands peintres. Une tête du Guide gâte furieusement les Salviati, les Cigoli, les Pontormo, etc. Il ne faut pas être dupe de tout ce que dit Vasari à l'honneur de son école florentine, la moindre de toutes, du moins à mon gré. Ses héros dessinent assez correctement; mais il n'ont qu'un coloris dur et tranchant, sans aucun sentiment.... Le grand défaut de cette école c'est le manque d'expression. » (*Histoire de la peinture en Italie*, T. I, p. 154).

de l'art florentin, on observe sa période vraiment originale et créatrice, celle dans laquelle son génie se manifeste dans toute son indépendance, avant d'avoir été modifié par l'art antique.

Après avoir noté ces caractères d'intellectualisme et de sensibilité, produits de la pensée chrétienne et de la civilisation florentine, il nous faut rechercher quelle fut sur les arts florentins, dans la première moitié du XV siècle, l'influence de l'antiquité.

Ç'est par sa littérature que l'antiquité commença à agir sur le monde moderne. Bien avant que les artistes eussent songé à consulter les statues antiques, on avait étudié les œuvres des philosophes et des poètes. Dès le XIVe siècle, Pétrarque et Boccace avaient traduit les poètes latins et fait réapparaître dans l'âge moderne les pensées du monde antique.

Or, sur ce point, je crois qu'il convient de bien nettement établir qu'au début cette action des lettres, loin d'être contradictoire à l'idée chrétienne, a agi dans le même sens qu'elle et n'en fut qu'une confirmation. Comme le Christianisme, les lettres anciennes conseillèrent le même culte des grandes idées morales, le même noble intellectualisme. Les deux mouvements furent concordants et poussèrent les esprits dans la même direction.

L'âge que nous étudions est celui de Leonardo Bruni (né en 1369) qui traduisait Platon et révélait au monde ravi la grandeur de sa philosophie. Un demi-siècle après lui, Marcile Ficin tentait encore de prouver que le Platonicisme et le Christianisme étaient une seule et même chose, et classait parmi les Prophètes, précurseurs du Christ, Platon, Virgile, Plotin et Porphyre. « Plusieurs des humanistes, dit Gaspary, (1) de Pétrarque à Gianozzo Manetti, firent de profondes études de théologie et étudièrent avec la même ardeur les classiques et les Pères de l'Eglise. La plus grande partie des hommes, et spécialement les princes, parmi lesquels on peut citer Alphonse et Fréderic d'Urbino, étaient austèrement religieux et observaient ponctuellement tous les préceptes de l'Eglise. L'éducation de Vettorino da Feltre et de Guarino est célèbre, autant comme chrétienne que comme classique. Guarino (1370-1460) faisait entendre tous les jours la messe à ses disciples et il réfutait les erreurs religieuses qui se trouvaient dans les auteurs anciens. » Et M. Gaspary ajoute plus nettement encore : « On pourrait s'étonner de voir une floraison de la poésie religieuse apparaître au moment même où se faisait la Renaissance du monde antique et des idées païennes. Mais dans le peuple la religion avait encore de puissantes racines, et si l'humanisme était en hostilité avec l'ascétisme il ne l'était pas avec la religion, et il cherchait même à vivre avec elle en un accord amical. »

Cet accord était facile, car le Christianisme portait en lui tout le meilleur des religions et des philosophies antiques. L'antagonisme n'est pas entre le Christianisme et le Platonicisme, mais entre le Christianisme et les doctrines sensuelles de la décadence romaine. Au début du XVe siècle, ce qui, dans les lettres antiques, était en opposition avec

(1) *Storia della letteratura italiana*, Vol. II, Chap. « La religiosità nel sec. XV », p. 184.

le Christianisme n'apparaît pas encore aux esprits. C'est Platon que l'on étudie et non Ovide ou Catulle.

Et si la philosophie antique devait, plus tard, porter les esprits à douter du surnaturalisme chrétien, les premiers érudits qui ont étudié l'antiquité n'ont pas même entrevu de telles conséquences. (1)

S'il est vrai que l'étude des lettres antiques eut pour résultat de fortifier le culte de la pensée, elle eut d'autre part une action moins heureuse et de nature tout opposée. La connaissance des lettres antiques, la comparaison d'une littérature parvenue à son plus haut point de splendeur avec la littérature encore si imparfaite des peuples modernes, fit naître chez les humanistes le dédain de la langue en usage et en même temps le désir d'imiter les langues anciennes. Les humanistes étaient avant tout des érudits et, à force d'étudier et d'imiter le passé, ils perdirent la faculté d'inventer et de concevoir des œuvres nouvelles.

Or il est intéressant de constater que, à ce moment même, les sculpteurs, qui ne sont pas encore soumis aussi étroitement au joug antique, sont, à l'inverse des littérateurs, les plus grands créateurs, les plus extraordinaires inventeurs de formes que l'art italien ait connus.

Au XVIe siècle, lorsque les artistes à leur tour étudièrent les statues antiques ils perdirent leur originalité, comme les humanistes florentins avaient perdu la leur en étudiant la littérature antique. Le même fait entraîna les mêmes conséquences.

Et si cela est, s'il est vrai que la perte de l'originalité correspond chez les lettrés italiens à l'étude des lettres anciennes (XVe siècle) et chez les sculpteurs à l'étude des sculptures anciennes (XVIe siècle) il ne me paraît pas que l'on puisse persister à prétendre que la grandeur de la sculpture florentine, au début du XVe siècle, soit due à l'influence des arts de l'antiquité.

En résumé, dans la première moitié du XVe siècle, les sources des idées sont, d'abord et essentiellement, le Christianisme, et subsidiairement, l'Humanisme qui vient fortifier le côté intellectuel de l'art chrétien, et la Civilisation florentine qui en développe le côté sensible et humain. (2)

Après avoir parlé des idées qui ont dirigé la main des artistes, il faut étudier les formes dans lesquelles se sont incarnées ces idées. Or, pour les formes comme pour les idées, le XVe siècle doit être considéré comme étant la suite directe du XIVe siècle. Nous avons vu, dans notre premier volume, à quel degré de splendeur était parvenue l'école florentine, en combinant ses recherches personnelles avec les traditions de l'anti-

---

(1) Voir pour le développement de cette idée le Chapitre sur la Renaissance dans le Tome III de l'*Histoire de la langue et de la littérature française* par PETIT DE JULLEVILLE.

(2) Pour les caractères généraux de la civilisation florentine au XVe siècle, consulter l'*Italie au temps de la Renaissance* de BURCKHARDT, *Machiavelli ed i suoi tempi* de VILLARI, l'*Histoire de la littérature italienne* de GASPARY, le *Quatro cento* de VITTORIO ROSSI, et les ouvrages de M. GEBHART, notamment les *Origines de la Renaissance en Italie*.

quité romaine et byzantine et avec les inventions nouvelles de l'art des peuples du nord des Alpes. A la fin du XIV[e] siècle, deux grandes formes d'art sont constituées à Florence: d'un côté, les ateliers des tailleurs de marbre travaillant à la décoration des édifices publics; de l'autre, les ateliers des orfèvres, habiles à ciseler les métaux précieux. De ces deux groupes va sortir l'art du XV[e] siècle. Les ateliers des orfèvres donneront les Ghiberti et les Verrocchio, et les ateliers des sculpteurs de marbre les Nanni di Banco et les Donatello.

Au début du XV[e] siècle, l'art gothique n'avait pas encore dit son dernier mot dans le monde; nous allons le voir pénétrer à nouveau dans le milieu florentin et, pendant quelques années, y dominer avec plus de force que jamais. Les témoignages de cette action gothique sont indéniables; c'est le Retable Trenta de J. della Quercia, si gothique par ces formes architecturales et par la surcharge des draperies; c'est, chez Ghiberti, dans tous les bas-reliefs de la première porte, l'inclinaison si particulière des figures, courbées comme un arc tendu; c'est, chez Donatello, le style violent, le caractère réaliste du Zucchone et de l'Ezéchiel. L'apparition de ce style à Florence fut la conséquence de l'extraordinaire éclat de la sculpture bourguignonne dans les dernières années du XIV[e] siècle, du prestige qu'exercèrent dans l'Europe entière les sculptures de la Chartreuse de Dijon.

L'influence bourguignonne, sur laquelle nous reviendrons au cours de notre ouvrage, ne fut pas un bienfait pour l'école florentine; elle allait trop à l'encontre des qualités délicates de cette école et son règne ne fut que de courte durée. Dès le second quart du XV[e] siècle, l'école florentine rejeta les éléments étrangers ou les fondit dans une manière qui fut réellement l'œuvre propre et exclusive de son génie.

A côté de ces influences, à côté de la tradition du XIV[e] siècle et de l'action de l'art bourguignon, il faut noter un fait nouveau, l'influence exercée par l'étude de la statuaire antique. A vrai dire, l'action de l'antiquité, quoique très restreinte, n'avait jamais cessé de s'exercer sur l'art italien, comme sur l'art français, pendant tout le cours du Moyen âge. Mais, au XV[e] siècle, par suite d'une connaissance plus exacte des chefs d'œuvre de l'art classique, cette influence prit une importance tout à fait nouvelle, et ne cessa d'aller en grandissant jusqu'au jour où, vers les premières années du XVI[e] siècle, elle s'imposa tyranniquement aux esprits, créant un art imité de l'antiquité que l'on a pu justement désigner sous le nom de Renaissance.

Nous avons montré comment la littérature antique, dès le XIV[e] siècle, avait agi sur l'ensemble de la civilisation florentine; mais, si l'on étudie les écoles de sculpture, on reconnaîtra que l'action exercée sur elles par cette littérature fut bien minime, comparée à celle des œuvres d'art, telles que camées, médailles, ivoires ou statues. Il y a eu là deux influences nettement distinctes qui n'ont pas agi aux mêmes époques, ni avec la même force, ni dans la même direction.

En effet l'influence de la statuaire antique sur l'art florentin ressemblait fort peu à celle qui fut exercée par les humanistes. L'humanisme conseillait un art profondément intellectuel, tandis que la statuaire antique conseillait surtout l'étude des formes. Il n'y a rien de plus intellectuel que l'art du XVe siècle, il n'y a rien de moins intellectuel que l'art du XVIe. « L'art de la Renaissance, a dit Taine, (1) n'est ni mystique, ni dramatique, ni spiritualiste. » Cela est rigoureusement vrai, mais cela ne s'entend bien que si, comme le fait Taine, on n'applique le mot de Renaissance qu'à l'art du XVIe siècle. L'art du XVe siècle, au contraire, est le plus dramatique et le plus spiritualiste que le monde ait connu.

C'est seulement à la fin du XVe siècle que l'art italien, sous l'influence de l'art antique, rompit avec les traditions nationales, et la principale conséquence des nouvelles doctrines fut précisément une profonde diminution du rôle de la pensée dans les arts. A la fin du XVe siècle l'important ne sera plus ce qu'on dira, mais la façon de le dire, et cette nouvelle manière de comprendre les arts eut pour résultat de faire mépriser toutes les œuvres si expressives du passé, toutes les créations faites par le génie italien sous l'influence de la pensée chrétienne. Nous verrons un Lorenzo Valla dire que le Dante est un poète pour les mitrons et les savetiers « poeta da calzolai e da fornai; » on traitera le Pérugin de barbouilleur, et un pape détruira, au Vatican, les chefs-d'œuvre d'un Piero della Francesca. Mais ces temps néfastes sont encore loin. Un siècle de gloire, de la gloire la plus pure, nous en sépare.

L'influence de la statuaire antique apparaît, timidement encore, mais cependant déjà de façon appréciable, dans les premières années du XVe siècle. Nous l'avons notée dans la décoration de la Porte de la Mandorla de Niccolo d'Arezzo, et nous aurons à la signaler dans les œuvres de jeunesse de la plupart des maîtres que nous allons étudier, dans les quatre Saints de Nanni di Banco, dans la Tombe d'Ilaria del Caretto de Jacopo della Quercia, dans le Sacrifice d'Abraham de Ghiberti, dans le S. Pierre et le S. Marc de Donatello.

Mais ces tentatives étaient sans doute encore trop prématurées pour réussir, et elles durent s'effacer momentanément devant l'influence encore si puissante de l'art gothique. Ce n'est réellement que dans le second tiers du XVe siècle que l'influence antique s'implanta sérieusement à Florence et l'on peut prendre comme date de cette nouvelle période l'année 1433, date du retour à Florence de Cosme de Médicis.

Les premières formes que l'art florentin demanda à l'antiquité furent des formes ornementales. Dans la période que nous étudions, ces emprunts furent encore très limités; nous ne voyons guère employer à ce moment que les formes que l'on pourrait appeler architecturales, les piliers cannelés, les colonnes, les frontons et les corniches avec leurs moulures telles que perles, oves, denticules, rais de cœur. L'arabesque ne prendra une véritable importance que chez les maîtres de la génération suivante. Les premières formes antiques que l'on voit apparaître sont les colonnes de l'Hôpital des

---

(1) *Philosophie de l'art*, T. I, p. 130.

Innocents faites par Brunelleschi vers 1420; le premier fronton est celui de la Porte de la Chapelle Pazzi datant de la décade de 1430.

Au point de vue décoratif l'action de l'art antique, quelle qu'ait été son importance, ne doit pas être considérée comme ayant été prédominante dans la première moitié du siècle. C'est en effet, dans la manière gothique qu'ont été créées à cette époque les plus belles œuvres; c'est dans cette manière, indépendamment de toute influence antique, que Ghiberti modèle les ornements de ses portes et Luca della Robbia ses guirlandes de fleurs et de fruits. Relativement aux formes décoratives, il faudra attendre la génération des maîtres nés postérieurement à 1420 pour voir prédominer le style antique.

Si, de l'étude de la décoration nous passons à celle de la forme humaine, nous trouvons comme un des premiers et des plus populaires emprunts faits à l'antiquité celui des petits enfants nus.

Antérieurement au xv[e] siècle, on n'avait guère utilisé les formes enfantines que pour représenter l'enfant Jésus, soit dans les Madones, soit dans les scènes de la Nativité ou de l'Adoration des Mages et toujours jusqu'au xiv[e] siècle l'enfant Jésus était représenté vêtu. Au xv[e] siècle la représentation des petits enfants prit brusquement une importance extraordinaire. C'est en regardant les sculptures antiques, où sont si souvent reproduits de petits génies, que les sculpteurs florentins conçurent l'idée de s'intéresser aux formes des enfants. Le plus souvent, ils les représentent avec des ailes et, sans qu'il ait été nécessaire de faire aucune transposition, les petits génies de l'art romain sont devenus des anges chrétiens. Mais souvent aussi ils n'ont aucun caractère religieux, et ils sont employés comme simple motif d'ornements, servant à tenir des guirlandes, des cartels ou des écussons.

Les premiers enfants nus que nous trouvons dans la sculpture italienne sont les enfants portant des guirlandes qui décorent le socle de la Tombe Ilaria del Caretto faite par J. della Quercia, dans la première décade du siècle. Depuis lors on les rencontre à profusion dans les œuvres de tous les maîtres de cette époque et notamment dans celles de Michelozzo et de Donatello.

Cette représentation des petits enfants cadrait bien avec l'état d'esprit des artistes. Elle leur permettait de dire tous leurs sentiments de tendresse et d'amour; et ainsi s'explique la vogue immense de ce motif. Les sculpteurs florentins, en s'inspirant de l'antiquité sans la copier, créèrent une des formes les plus nouvelles et les plus séduisantes de leur art.

Dans l'antiquité cette étude de l'enfant n'était qu'une conséquence de la prédilection des artistes pour l'étude des formes nues en général. Et en effet, dès que l'art antique exerça son action sur l'art moderne, le premier fait fut le développement de l'étude de la figure nue et c'est par là que l'art antique transforma réellement l'art moderne et qu'il parvint au xvi[e] siècle à se substituer à l'art créé par le Christianisme.

La pensée chrétienne, il est vrai, n'avait pas été aussi hostile à la représentation du nu qu'on le dit souvent. Elle était obligée de s'en servir dans un très grand nombre

de ses motifs favoris, par exemple dans les scènes de la Genèse, dans la vie du Christ et dans la représentation du Jugement dernier. Mais la vérité est que le Christianisme n'eut pas pour l'étude du nu la même prédilection que le paganisme, et qu'il ne l'étudia jamais avec le même esprit.

Remarquons du reste qu'à l'origine et pendant la plus belle période de ses arts, la Grèce a été elle-même très réservée dans l'emploi du nu et qu'elle a su être chaste comme l'art chrétien lui-même. Presque toutes les statues du v^e siècle, surtout les statues de femme, sont vêtues et le Christianisme pourrait placer dans ses églises les Vierges des Panathénées.

Par malheur ce ne fut pas l'art grec de l'époque de Socrate et de Platon qui fut connu des florentins du xv^e siècle, mais l'art déjà en décadence et profondément sensuel de l'époque impériale romaine et, entre cet art là et l'art chrétien, il y avait un antagonisme fondamental. Nous le verrons bien lorsque nous étudierons l'art italien du xvi^e siècle.

Au xv^e siècle nous assistons aux premières manifestations de l'influence antique, mais elles sont tout à fait secondaires. Les nus sont encore très rares; on ne trouve guère que les nus traditionnels, ceux qui sont commandés par les scènes mêmes de la vie chrétienne, par les figures d'Adam, d'Eve et du Christ. Une statue nue telle que le *David* en bronze de Donatello est, à cette époque, un fait exceptionnel.

Nous arrivons ici à une question plus générale, à la plus importante de celles qui ont trait aux rapports de l'art antique avec l'art moderne, celle de savoir quelle a été l'action de l'art antique, non plus seulement sur tel ou tel point particulier, par exemple sur les détails de l'ornementation, sur l'étude de l'enfant et des figures nues, mais sur le caractère même de l'art tout entier. D'après certains critiques, en effet, c'est l'art antique qui aurait fait renaître le sentiment de la beauté disparu du monde avec l'avénement du Christianisme.

Si une thèse semblable persiste encore aujourd'hui, il me semble qu'elle est le legs des doctrines du xvi^e siècle, de cette époque qui a ignoré et méprisé l'art du Moyen âge. Mais depuis que nous connaissons mieux les innombrables merveilles créées par le Christianisme, on ne devrait pas même avoir à poser une telle question. Le Christianisme n'aurait pas connu la beauté ! N'est-ce pas lui au contraire qui a eu le plus vif sentiment du rôle social qu'elle pouvait jouer, de la haute valeur qu'il y avait en elle au point de vue de la moralisation et de l'éducation des peuples? y a-t-il au monde une civilisation, et je n'excepte pas la civilisation grecque, qui ait fait un pareil effort pour agir sur les âmes au moyen de la beauté? La cathédrale gothique, avec les merveilles de son architecture, de ses sculptures, de ses peintures, de ses vitraux, n'est-elle pas la plus belle fête artistique qu'il ait été donné aux yeux de l'homme de contempler? Pour comprendre et reproduire la beauté, les maîtres du xv^e siècle n'avaient pas besoin de connaître l'antiquité, il leur suffisait de continuer les traditions de leurs devanciers.

J'ajoute qu'il y avait dans l'art moderne créé par le Christianisme des recherches de beauté que l'Antiquité n'avait pas connues. Sans doute nous comprenons son culte

pour la force physique et la puissance des muscles, mais quelle est celle de ses œuvres qui parle réellement à notre cœur? Si nous admirons la beauté des Dieux de son Olympe, c'est dans un monde plus tendre que notre cœur veut vivre et c'est pourquoi nous pleurons devant la Madeleine de Donatello, nous veillons inquiets au pied des berceaux avec les mères de Luca della Robbia et nous voudrions avoir comme compagnes les chastes jeunes filles de Ghiberti.

Je ne veux pas citer ici les noms des écrivains, aujourd'hui de plus en plus nombreux, qui partagent une telle manière de voir, mais je tiens à rappeler que les mêmes conclusions ont été exposées par M. M. Bode et Burckhardt, dans le *Cicerone:* « Si, disent-ils, au xv^e siècle les formes antiques furent une sorte de point de départ pour la décoration, la sculpture proprement dite n'a pas subi alors l'influence des anciens et c'est précisément l'inspiration toute moderne de cet art qui rend les œuvres du xv^e siècle plus profondément et plus spontanément touchantes que ne l'est l'art savant, réfléchi, généralisateur de la Haute Renaissance. » (Cicerone, II, 340).

De même Burckhardt, dans son beau livre: *La civilisation au temps de la Renaissance,* ne fait aucune place aux arts qui forment cependant la partie la plus brillante et la plus glorieuse de la civilisation en Italie au xiv^e et au xv^e siècle. Burckhardt pense en effet que les arts n'ont pas subi à cette époque l'influence de l'antiquité. « L'indépendance, dit-il, que l'esprit moderne a gardé en Italie, tout en étant tributaire de l'antiquité, est très inégale et paraît souvent presque nulle dès que l'on ne considère par exemple que la littérature néo-latine. Mais dans l'art plastique et dans plusieurs autres sphères de l'activité humaine cette indépendance est extrêmement remarquable. » (Vol. I, p. 212).

En résumé si, dans l'art du xv^e siècle, quelques œuvres ont été inspirées par l'art antique, il faut reconnaître que la très grande généralité des œuvres ont été indépendantes de cette influence.

Loin de s'inspirer de l'art antique et de lui emprunter ces qualités de mesure et de sobriété, cette simplicité des formes et ce calme dans l'expression des sentiments de l'âme, qui nous sont donnés comme étant la caractéristique de cet art, le xv^e siècle a recherché de préférence l'agitation, la complication des mouvements, le drame des passions, en un mot il a dirigé l'art vers ces formes que l'on désigne parfois sous le nom de Réalisme par opposition à l'art classique inspiré de l'antiquité.

En employant ici ce mot de réalisme qui a reçu tant de significations différentes, il convient d'en préciser le sens pour pouvoir dire ce qu'a été le réalisme des premières années du xv^e siècle.

On peut donner au mot réalisme bien des sens différents. On peut entendre par ce mot la représentation de tout ce qui est d'ordre inférieur dans la nature, de tout ce qui ne correspond pas aux lois les plus élevées de la création. A ce point de vue les maîtres du xv^e siècle n'ont jamais été des réalistes. Il faut descendre jusqu'au xvii^e siècle pour trouver des œuvres d'art reproduisant l'être dans les conditions infé-

rieures de la vie: une cuisinière épluchant ses légumes de l'art hollandais, un soudart ivre de Caravage, un mendiant triant sa vermine de Murillo. Mais ce ne fut là entre les mains des écoles que nous venons de citer qu'une des formes du réalisme et une de ses formes les plus atténuées. Ces maîtres en effet ne fuyaient pas la beauté et, les sujets vulgaires qu'ils choisirent, ils s'attachèrent à les embellir par des jeux de lumière et de coloris, par d'heureuses dispositions de lignes, surtout par la virtuosité de l'exécution.

A côté de cette école, qui est insignifiante au point de vue de la pensée, mais qui a cherché la beauté dans les qualités accessoires de l'art, est apparue une autre école qui n'a pas reculé devant l'observation des difformités physiques, qui n'a eu recours à aucun expédient pour en voiler les laideurs et qui au contraire s'est efforcée de les reproduire dans toute leur brutalité. Pour juger cette seconde forme du réalisme il faut tenir compte du but que l'artiste a poursuivi. L'artiste peut être conduit à se désintéresser de la beauté des formes par une sorte d'indifférence, tenant que tout dans la nature a une valeur égale et que l'on doit étudier avec la même sympathie les formes normales de l'être et ces mêmes formes dégradées par le vice ou la misère. Le XIXe siècle, le premier, a donné de nombreux exemples de cette conception que le XVe siècle a complètement ignorée.

Mais on peut négliger la beauté physique dans le but d'exprimer les sentiments et les passions de l'âme, et, à vrai dire, c'est le seul moyen de faire avec quelque pénétration l'étude de l'âme humaine: tout ce qui est passion ou souffrance entraînant une déviation des lois normales de l'être. On peut violer les lois de la beauté physique en vue d'étudier le monde moral, et c'est ce que les artistes du XVe siècle n'ont pas craint de faire. Et l'on comprend qu'ici cette forme du réalisme, loin d'être en opposition avec le spiritualisme, en soit comme la dernière conséquence, car cette forme subordonne tout, sacrifie tout à l'expression de la pensée. Cette nouvelle création artistique, que le spiritualisme contenait en germe, devait éclore et s'épanouir, dans tout son éclat, sous l'action de la pensée chrétienne. Ce n'est pas avec les formes pures et régulières, avec la sérénité de l'art grec, que l'artiste chrétien pouvait exprimer la Passion du Christ, le châtiment des pécheurs, les supplices des martyrs, toutes les souffrances volontaires de la vie chrétienne. Le réalisme du XVe siècle est l'aboutissant de toutes les recherches de l'art chrétien.

Enfin s'il faut entendre simplement par Réalisme le désir d'imiter la nature avec la plus scrupuleuse fidélité, on peut dire que le XVe siècle fut profondément réaliste. Au XIVe siècle, l'école florentine, dans sa préoccupation si exclusive d'exprimer des idées, fut conduite, surtout dans l'art de la peinture, à négliger un peu le détail des formes. Au XVe siècle, par une conséquence toute naturelle du progrès de l'art, l'artiste éprouve le besoin d'étudier la nature de plus près et de la reproduire avec une plus grande fidélité. Mais ici encore le XVe siècle n'est pas en opposition avec le XIVe; il se contente de développer et de faire fructifier les germes que l'art antérieur contenait en lui.

En résumé, nous pensons que l'art du xv^e^ siècle doit surtout sa grandeur à l'influence chrétienne et à l'action personnelle et indépendante de la civilisation florentine. L'influence de l'antiquité ne s'exerça réellement, d'une façon prépondérante, sur l'art de la sculpture qu'aux abords du xvi^e^ siècle. Antérieurement à cette époque les peuples modernes ont créé un art profondément original qui débute dans la seconde moitié du xii^e^ siècle et se développe sans interruption, par une évolution logique, jusqu'à la fin du xv^e^ siècle, créant tour à tour ces formes d'art merveilleuses qui sont l'architecture et la sculpture francaise du xiii^e^ siècle, l'art flamand des Van Eyck et le xv^e^ siècle florentin, floraison suprême de l'art chrétien entre les mains des peuples germano-latins.

La Grammaire

Bas-relief de Luca della Robbia au Campanile de Florence

L'Atelier du sculpteur
Bas-relief du Tabernacle des Maçons et Charpentiers
(Or San Michele)

NANNI DI BANCO

1374? – 1421

Le premier artiste dont il faut parler au début du xv^e siècle est Nanni di Banco, et cela non seulement parce qu'il est né avant Ghiberti et Donatello, mais parce que, n'ayant pas vécu aussi longtemps qu'eux, il n'a pas eu le temps de modifier sa manière et qu'il est resté plus complètement un fidèle disciple de l'art du xiv^e siècle.

Notre intention, dans cette Histoire de la sculpture florentine, ne saurait être de relever les erreurs si nombreuses de Vasari; mais vraiment pour Nanni di Banco il est impossible de ne pas dire combien Vasari fut cruellement injuste, et nous devons d'autant plus insister que jusqu'ici le public n'a pas encore accordé à cet artiste les éloges qu'il mérite. A mon sens, quand on a cité, au début du xv^e siècle, J. della Quercia, Ghiberti, Donatello et Luca della Robbia, je ne vois pas quel nom on pourrait préférer à celui de Nanni di Banco, à qui, pour égaler la gloire de ses illustres contemporains, il n'a manqué que d'avoir eu, comme eux, une longue carrière. Donatello et Luca della Robbia ont atteint leur quatre-vingtième année, tandis que Nanni di Banco meurt avant la cinquantième.

Vasari ne voit en Nanni di Banco qu'un sujet de raillerie, il nous le dépeint comme un homme du monde, un riche amateur faisant de la sculpture pour passer le temps, obligé de faire appel à la condescendance de ses amis pour corriger les erreurs de ses œuvres. Nous savons au contraire qu'il appartenait à une famille d'artisans et qu'il avait reçu une très forte éducation artistique. Son père, architecte et sculpteur, avait été pendant quelque temps le directeur des travaux du Dôme et le collaborateur de Niccolo d'Arezzo à la célèbre porte de la Mandorla.

Une seconde erreur non moins grave est celle qui fait de Nanni di Banco un élève de Donatello. Tout porte à croire qu'il fut au contraire son prédécesseur et précisément un des maîtres qui exercèrent sur lui la plus grande influence. Si, en effet, nous acceptons pour vraie l'assertion de Vasari qui fixe la mort de Nanni di Banco à sa quarante-septième année, la date de sa naissance doit être reportée à 1374, car nous savons qu'il est mort en 1421. Nanni di Banco serait donc plus âgé que Donatello de 12 ans. Cette hypothèse est confirmée par la date et le mérite de ses œuvres et par ce fait qu'il fut immatriculé parmi les maîtres de pierre dès 1405. A Or san Michele les travaux de Nanni di Banco sont antérieurs à ceux de Donatello. Les *Quatre saints* sont de 1408, le *S. Philippe* est plus ancien encore, et la première statue de Donatello, le *S. Pierre*, ne remonte pas au-delà de 1410. Fait plus caractéristique, lorsqu'il s'agit d'allouer la *Madone*, dite de la Mandorla, couronnant la porte latérale du Dôme, travail le plus important qu'on put alors confier à un sculpteur, on s'adressa à Nanni di Banco comme au plus illustre sculpteur du temps, et Donatello, dans la décoration de cette porte, n'obtint que la commande de deux petites statuettes. Le bas relief de la *Mandorla*, que la mort ne permit pas à Nanni di Banco d'achever entièrement, est le témoignage d'une maîtrise que Donatello, antérieurement à 1420, ne possédait pas au même degré. Remarquons en outre que Nanni di Banco donne à ses statues des physionomies très particularisées, qu'il sculpte de véritables portraits, tandis qu'à la même époque, c'est-à-dire vers 1415, Donatello ne se sent pas encore assez habile pour tenter un pareil effort.

S. Eloi
(Or San Michele)

Enfin, après avoir constaté l'antériorité des travaux de Nanni di Banco sur ceux de Donatello, il est non moins facile de reconnaître l'influence qu'ils ont exercée. Le *S. Marc* de Donatello, sculpté de 1411 à 1413, est très visiblement inspiré du *S. Philippe* de Nanni di Banco, qui date de 1408. De même dans le *S. Georges* apparaît une influence certaine du *S. Eloi*; c'est la même manière de relever fièrement la tête, la même attitude et, d'une façon générale, le même sentiment d'énergie.

S'il est vrai, ainsi que le dit Vasari, que Fra Angelico ait représenté Nanni di Banco dans le S. Cosme du Crucifiement de S. Marc, nous aurions là le témoignage d'une

amitié qui serait une nouvelle preuve de la haute valeur de notre artiste. Le portrait de Nanni di Banco publié par Vasari est emprunté à l'œuvre de Fra Angelico. Remarquons toutefois que si Fra Angelico a réellement fait le portrait de Nanni di Banco, ce ne pouvait être qu'un portrait posthume. La fresque de S. Marc a été peinte vers 1440 et Nanni di Banco était mort depuis 20 ans.

L'œuvre de Nanni di Banco est l'apogée des recherches faites par l'école florentine dans le dernier quart du XIVe siècle, soit dans les statues monumentales, soit dans la décoration des tympans à l'aide de grandioses bas-reliefs.

S. Luc.
(Cathédrale de Florence)

Dans les *Quatre saints* d'Or San Michele, faits pour la Corporation des Maçons et Charpentiers, vers 1408, on voit apparaître une certaine influence de l'art antique, dans le type des figures et dans la forme des draperies; mais cette influence est si peu notable que Vasari n'a pas su l'apercevoir. Il s'attache au contraire tout particulièrement à tourner cette œuvre en ridicule, alléguant que Nanni di Banco avait si mal pris ses mesures que les quatre statues ne purent entrer dans leur tabernacle et qu'il fut obligé de faire appel aux bons services de Donatello, qui, diminuant une épaule par ci, un bras par là, changeant même un bras de place, parvint à réparer l'erreur de son maladroit ami. Pour réfuter l'historiette de Vasari il suffit de remarquer la beauté du groupe de Nanni et de songer à l'invraisemblance d'une hypothèse qui suppose que, dans un groupe en marbre de quatre figures, il est possible de déplacer des membres, comme si l'on travaillait de la cire molle. La vérité, c'est que Nanni di Banco en composant ce groupe a créé une œuvre d'une rare originalité, dont l'analogue n'existe pas dans l'école italienne.

Les autres œuvres de Nanni di Banco, complètement dégagées de toute influence antique, sont la suite directe de la sculpture du XIVe siècle. Dans toutes ses statues, dans le *S. Philippe* fait avant 1408, dans le *S. Eloi* (vers 1415)[1] d'Or san Michele et dans le *S. Luc* du Dôme (1408 à 1415) se manifeste avant tout le sentiment de la grandeur.

(1) Nous n'avons pas de renseignements sur la date du *S. Philippe* et du *S. Eloi.* D'après le style, le *S. Philippe* me paraît la plus ancienne des statues de Nanni. Quant au *S. Eloi,* il est certainement postérieur aux *Quatre saints* et il doit être contemporain du *S. Luc.* Les dernières années de la vie de Nanni ont dû être consacrées tout entières au tympan de la Mandorla.

Plus que tout autre florentin, Nanni a retrouvé le style solennel qui convient à la statuaire monumentale. Mais les maîtres italiens du XV[e] siècle, comme les sculpteurs français de la même époque, ne peuvent faire revivre la grandiose simplicité qui fut le propre du XIII[e] siècle français. Dans le *S. Eloi* de Nanni di Banco nous voyons une attitude un peu fière, un air légèrement provocant qui conviendrait mieux à un guerrier qu'à un évêque, et de même le *S. Luc* du Dôme met les mains sur la hanche et regarde hardiment devant lui comme s'il voulait défier un ennemi. Toutefois, Nanni di Banco est encore le plus pur des maîtres florentins; il n'y a chez lui qu'une nuance de ces exagérations de mouvement dont les meilleurs maîtres du XV[e] siècle ne seront pas toujours exempts.

Cette réserve faite, il convient de dire que les statues de Nanni di Banco sont bien vraiment une admirable incarnation des sentiments d'héroïsme et de courage. Donatello lui même dans son *S. Georges* ne surpassera pas l'énergie de *S. Eloi.*

Dans les œuvres de Nanni nous admirons encore cette individualité des physionomies qui avait fait sa première apparition à Florence avec le *S. Marc* de Niccolo d'Arezzo. Le *S. Luc* et le *S. Eloi* par l'intensité de la vie égalent les plus grands chefs-d'œuvre de Donatello. Chez Donatello la caractéristique de la figure est exprimée avec une acuité plus vive, mais le choix des types est parfois un peu grossier, et l'œuvre de Donatello, quelque belle qu'elle soit, ne nous offrira pas une figure plus personnelle et plus grande en même temps que le *S. Eloi* de Nanni di Banco.

Le *S. Luc,* aujourd'hui dans une des chapelles de la tribune San Zanobi, de la cathédrale de Florence, était placé primitivement, sous un riche tabernacle, sur la façade même de la Cathédrale. Les statues des trois autres Evangélistes avaient été commandées à Niccolò d'Arezzo, à Ciuffagni et à Donatello. Les documents des archives du Dôme ne nous laissent aucun doute sur le nom de ces maîtres. Mais comme les statues ne sont plus à leur place première et qu'aucun des Evangélistes n'a d'attribut, on a hésité quelque temps avant de distinguer l'œuvre propre de chacun de ces artistes. En particulier on s'est demandé si la belle statue dans laquelle nous reconnaissons le S. Luc de Nanni di Banco ne devrait pas plutôt être considéré comme le S. Jean de Donatello. La question ne se discute plus aujourd'hui, car il suffit de comparer le S. Luc au S. Eloi d'Or San Michele, pour reconnaître qu'ils sont du même auteur. Le prestige du nom de Donatello, les éloges que nous décernons à son S. Jean nous empêchent de louer comme il le conviendrait l'œuvre de Nanni di Banco. Certes le S. Jean est une des plus belles œuvres de Donatello, une des plus simples et des plus grandioses, mais je tiens en égale estime le S. Luc de son concurrent. Dans le S. Luc on remarquera même plus de souplesse que dans le S. Jean, plus de liberté dans l'attitude, surtout plus d'habileté dans l'art de disposer les draperies et de faire deviner les membres sans les serrer trop étroitement par les plis du vêtement; et quant à la figure même du S. Luc pour en trouver une aussi vivante dans l'œuvre de Donatello il faudra attendre le Zucchone ou le S. François de Padoue.

Qui pourra nous dire pourquoi nous entassons volumes sur volumes, pourquoi nous nous livrons à de tels excès d'enthousiasme devant certaines statues de Michel-

Tympan de la Porte de la Mandorla
(Cathédrale de Florence)

Ange, qui appartiennent déjà à un art maniéré et en décadence, alors que nous semblons ne pas même soupçonner l'existence de chefs-d'œuvre presque sans taches, tels que le S. Luc ou le S. Eloi de Nanni di Banco?

Après s'être montré un maître si énergique dans ses statues, Nanni di Banco, dans le bas-relief de la Mandorla, nous apparaît sous un jour tout nouveau; et ici, par la tendresse de la pensée, il est le véritable précurseur de Luca della Robbia. On comprend que Fra Angelico ait été l'ami du grand artiste qui a su mettre, sur le visage de la Vierge, une si vive expression de bonté et, dans les figures d'anges, tant d'humilité et de pureté. Dans ce bas-relief tout est à louer au même degré, l'ordonnance, le sentiment, le dessin, l'exécution. Orcagna, dans le Tabernacle d'Or san Michele, avait donné un premier exemple de ce beau sujet: *La Vierge entourée par les Anges.* Entre les mains de Nanni di Banco ce motif atteint la perfection; nous y trouvons, unie au sentiment des maîtres du XIVe siècle, toute l'habileté technique des maîtres du XVe.

Nous l'avons dit plusieurs fois, la décoration des tympans par de vastes bas-reliefs, méthode qui fut si en faveur en France pendant la période romane et la période gothique, n'eut jamais beaucoup de succès en Toscane. Le tympan de la Mandorla est certainement le plus bel exemple que l'on en puisse citer, soit en raison de ses dimensions, soit en raison de sa valeur artistique.

L'habileté de Nanni di Banco dans l'art du bas-relief, si remarquable dans le tympan de la Mandorla, apparaît encore dans les deux charmants motifs qui décorent le socle des Tabernacles d'Or san Michele, dans le *Miracle de S. Eloi*, et dans cet *Atelier de sculpteur*, [1] qui nous fournit des renseignements si intéressants sur le costume des sculpteurs, sur leurs instruments de travail et le mobilier de leur atelier.

Nanni di Banco doit l'unité de son œuvre à sa mort prématurée. Toute sa vie il resta un disciple du XIVe siècle, un sculpteur de grandes statues pour les édifices publics. Il n'a pas pu prendre part à ces recherches nouvelles par lesquelles Ghiberti et Donatello ont transformé l'art de la sculpture et ouvert à l'école florentine de si vastes horizons; mais sur le terrain où il s'est placé, dans l'art de la statuaire monumentale, il est un des plus grands maîtres de l'Italie.

(1) De ces deux bas-reliefs l'un est reproduit au commencement et l'autre à la fin de ce chapitre.

Miracle de S. Eloi
(Or San Michele)

Linteau de la Porte de San Petronio à Bologne

JACOPO DELLA QUERCIA

1374? – 1438

PAR la date de sa naissance, comme par la nature de son talent, Jacopo della Quercia doit être rapproché de Nanni di Banco.[1] Quoique J. della Quercia soit né à Sienne, on ne peut écrire l'histoire de la sculpture florentine sans parler de lui. Il a exercé en effet une action réelle sur cette école et, sans lui, on ne connaîtrait pas les origines de Michel-Ange. D'autre part il a subi lui-même, dans une certaine mesure, l'action des maîtres florentins.

La formation du génie de Jacopo della Quercia est un des faits les plus imprévus de l'art italien et l'un des plus compliqués.

Travaillant dans la première moitié du xve siècle, à une époque où le sentiment de l'élégance tend à prédominer sur tous les autres sentiments, Jacopo retrouve les idées de grandeur et de noblesse de l'école pisane. Autant que les élèves directs de Nicolas de Pise il est l'héritier de ce grand maître. Si Jacopo della Quercia a subi si profondément l'influence de Nicolas de Pise, cela tient sans doute à la léthargie de l'école siennoise dans la seconde moitié du xive siècle. Lorsqu'il fait son éducation artistique, il ne trouve à Sienne aucun grand artiste pour le diriger et tous les conseils qu'il reçoit lui viennent de cette chaire du grand maître pisan qui trônait solitaire sous les voûtes de la cathédrale siennoise et qui était la gloire de la cité. L'imagination du jeune artiste devait

(1) Sur la foi de Vasari on a longtemps attribué à Jacopo della Quercia un des chefs-d'œuvre de Nanni di Banco, le bas-relief de la Mandorla, au Dôme de Florence.

être d'autant plus vivement impressionnée par cette œuvre que rien ne pouvait en contrebalancer l'influence. Cette influence de Nicolas de Pise on la reconnaîtra, d'une façon générale, dans le sentiment qui inspire les œuvres de J. della Quercia et, d'une manière plus particulière, dans la composition des bas-reliefs et dans le style des figures. L'art de Jacopo est ainsi en complète opposition avec les tendances de l'école florentine du xv^e siècle et spécialement avec celles de Ghiberti. Il n'appartient pas à cette école qui fait une place si prépondérante aux accessoires de la composition et ne cessera de proscrire impitoyablement toute représentation de paysages ou de monuments, pour concentrer l'intérêt sur la figure humaine. Comme dans les œuvres pisanes, le bas-relief de Jacopo est rempli tout entier par les personnages, sans qu'aucune place vide soit ménagée autour d'eux. Cette méthode pisane est tout à fait apparente dans les cinq reliefs du linteau de San Petronio à Bologne : la *Nativité*, les *Mages*, [1] la *Présentation*, le *Massacre des Innocents*, la *Fuite en Egypte*.

A cette première influence de Nicolas de Pise, d'autres influences sont venues successivement s'ajouter. C'est d'abord l'action des maîtres du xiv^e siècle et en particulier celle de Giotto et d'André de Pise, influence nettement visible dans les premières scènes de la Genèse de San Petronio, dans lesquelles Jacopo emprunte aux bas-reliefs du Campanile de Florence la disposition générale de la scène et le mouvement des figures. Il est à remarquer que Jacopo ne s'inspire pas des maîtres florentins de son âge. De même qu'à Sienne il avait consulté les œuvres pisanes du xiii^e siècle, de même à Florence c'est à Giotto qu'il demande des conseils. Tandis qu'à Florence, au xv^e siècle, on est épris d'exécution raffinée, de travail minutieux, tandis qu'on y cisèle le marbre avec la délicatesse des orfèvres, Jacopo, reprenant la grande tradition du xiii^e et du xiv^e siècle, et suivant en cela l'exemple de Nanni di Banco, reste indifférent aux détails pour ne se préoccuper que des grands effets d'ensemble.

Et à cette manière de voir correspond dans l'exécution un faire sommaire, rude et un peu brutal, qui est sans doute le trait le plus véritablement siennois que nous rencontrions dans ses œuvres.

On peut être surpris que l'école florentine n'ait pas exercé une plus grande action sur J. della Quercia, car ce maître est venu de bonne heure à Florence et il paraît assez probable qu'il y a fait un séjour de longue durée. J. della Quercia quitte Sienne en 1394 à l'âge de 20 ans ; à ce moment il n'avait encore rien produit si ce n'est une statue improvisée en plâtre et en étoupe que cite Vasari. De 1391 à 1409, c'est à dire pendant 18 ans, il reste absent de Sienne. Or, en quittant Sienne, où a-t-il bien pu aller, sinon dans cette Florence qui était alors le plus brillant foyer de l'art en Italie, dans cette Florence qui attirait à elle tous les artistes de la Toscane et qui pouvait donner du travail à tous ceux qui venaient lui en demander ? Si J. della Quercia fut admis en 1401 au concours pour

(1) Dans cette *Adoration des Mages*, Jacopo emprunte le motif général aux *Mages* de la Chaire de Pise, et les détails aux *Mages* de la Chaire de Sienne. Dans la *Nativité* la figure de la Vierge est copiée sur la Vierge de Jean de Pise (Chaires de Pise et de Pistoie).

les Portes du Baptistère, ce ne pouvait être en raison de ses travaux antérieurs, mais bien plutôt parce qu'il s'était créé des relations à Florence et qu'il s'était fait connaître dans les ateliers des sculpteurs. (1)

A tous les caractères que Jacopo emprunte aux écoles italiennes du XIII^e et du XIV^e siècle il faut en ajouter un autre des plus importants qui lui vient de l'école gothique française. De tous les artistes toscans de son époque c'est lui qui subit le plus fortement l'influence du Nord. Nous savons comment l'influence gothique avait pénétré et s'était implantée à Sienne par suite de la construction du Dôme, le plus gothique de tous les monuments de la Toscane. Cette influence s'était étendue à toutes les branches de l'art, ainsi qu'on peut en juger par le Reliquaire d'Orvieto, d'Ugolino, et plus encore par l'admirable Châsse de S.te Agathe à Catane, ciselée en 1371 par l'orfévre siennois Giovanni di Bartolo. Chez Jacopo della Quercia cette influence de l'art gothique à son déclin se reconnaît au style des draperies, à la surcharge des étoffes et à l'abondance des plis. Par là Jacopo se rattache surtout à l'école flamande et bourguignonne, à cette école dont l'influence, au début de XV^e siècle, fut prépondérante en Europe. La même indication est fournie par certaines recherches un peu vulgaires dans le détail des costumes et le type des figures; voir notamment le S. Joseph dans la *Nativité* et la *Fuite en Egypte* et l'Hérode dans le *Massacre des Innocents* (San Petronio), figures que l'on croirait empruntées à un maître des Flandres.

Madone de Ferrare

A Florence, chez les maîtres contemporains, chez Nanni di Banco par exemple, un style plus noble avait été conservé. Les maîtres florentins moins engagés que Iacopo della Quercia dans l'imitation gothique surent donner à leurs draperies une bien plus grande beauté.

Si J. della Quercia encourt quelques reproches par le style de ses draperies, il n'en est plus de même dès qu'il s'agit des figures nues et c'est ici qu'éclate sa véritable supériorité. Dans la représentation du nu, ce sentiment de la noblesse et de la grandeur, qui est le fond de son art, se manifeste sous une forme nouvelle, d'une irréprochable beauté. Et sa méthode de travail, cette exécution sommaire qui est chez lui un legs de l'ancien art siennois, va contribuer à donner à ses œuvres leur caractère d'originalité. Jacopo par son indifférence pour les détails a été conduit à observer plus profondément les traits essentiels de la nature humaine. L'*Adam naissant à la vie* et l'*Adam au travail*

(1) Comme témoignage de l'action florentine sur Jacopo, on peut citer, en outre de la *Genèse* de San Petronio, la *Vierge* de Ferrare de 1408 et, dans la Fontaine Gaja, le motif des saints placés dans des niches, si visiblement emprunté à la décoration d'Or san Michele.

sont des figures d'une beauté simple et grandiose, qui, plus qu'aucune œuvre italienne, évoquent le souvenir des chefs-d'œuvre de l'antiquité classique.

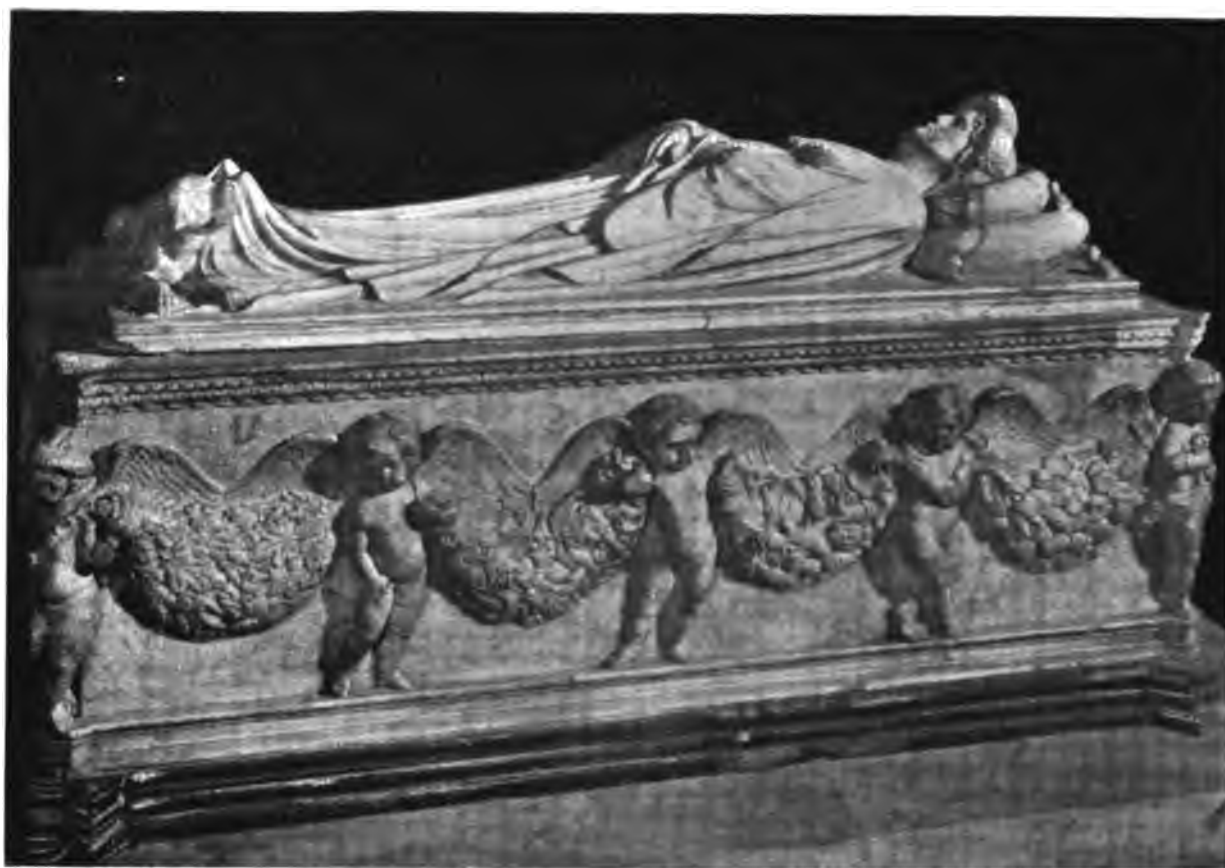
Après avoir indiqué les traits généraux du style de J. della Quercia nous allons étudier ses œuvres en suivant l'ordre chronologique.

La production artistique de Jacopo ne fut pas très considérable et ne saurait être comparée à celle de Ghiberti, de Donatello et de Luca della Robbia. Cela tient à ce qu'il a vécu beaucoup moins longtemps que ces artistes et aussi à ce qu'il n'a pas trouvé dans sa ville natale ces encouragements, ces magnifiques commandes que la ville de Florence accordait alors à ses artistes. Jacopo n'a fait à Sienne que la Fonte Gaja et les Fonts baptismaux du Baptistère. D'autre part, n'étant pas citoyen de Florence, il ne reçoit pas un grand accueil dans cette ville qui était alors le plus brillant centre artistique d'Italie et c'est à Lucques, dans une ville relativement peu importante, et à Bologne qu'il passe la plus grande partie de sa vie et qu'il fait ses principaux travaux.

La date de la naissance de J. della Quercia n'est pas exactement connue. Vasari et après lui tous les historiens avaient accepté la date de 1371, mais M. Carl Cornelius, dans sa très belle monographie du maître, a proposé comme plus vraisemblable celle de 1374 et voici quelle est la base de son argumentation. Vasari avait cité, comme une des premières œuvres faites à Sienne par Jacopo, une statue équestre; et jusqu'ici on avait cru que cette statue était celle de Giovanni d'Azzo Ubaldino, mort en 1390; mais M. Cornelius démontre que cette statue était celle de Gian Tedesco, mort en 1394. Or si l'on tient pour vraie cette assertion de Vasari que Jacopo était à ce moment âgé de 19 ans, il faut reporter la date de sa naissance à 1374 environ.[1] De toute façon, si l'on considère que Ghiberti est né en 1478 et Donatello en 1486, on comprendra pourquoi Jacopo, un peu plus âgé que ces deux maîtres, est resté plus fidèlement attaché aux traditions du moyen âge.

Des premiers travaux faits à Sienne par J. della Quercia pendant sa jeunesse il ne subsiste rien. Les troubles politiques de la ville obligèrent du reste Jacopo à la quitter de très bonne heure, dès 1394. Il n'avait alors qu'une vingtaine d'années, et nous restons encore sept ans sans avoir aucun document sur lui. En 1401 il figure au nombre des artistes admis à prendre part au concours pour les Portes du Baptistère de Florence. Vasari, dont les jugements relatifs aux bas-reliefs de ce concours sont si intéressants, nous dit que les figures de Jacopo étaient bonnes, mais qu'elles n'avaient pas de finesse, quoiqu'elles fussent faites avec soin et bien dessinées « in quello di J. della Quercia erano le figure buone, ma non avevano finezze, sebbene erano fatte con disegno e diligenza. » (Vie de Ghiberti). Nous n'avons plus le bas-relief de J. della Quercia, mais

(1) C. Cornelius, *Jacopo della Quercia,* 1896, p. 13.

dans une de ses œuvres ultérieures, dans la Porte de San Petronio, nous le voyons reprendre le motif du *Sacrifice d'Abraham*, et, pour parler de ce bas-relief, ce sont les paroles mêmes de Vasari que l'on pourrait encore employer.

Tombe d'Ilaria del Carretto

Il existe, au Dôme de Ferrare, une Madone qui porte l'inscription: « Jacopo da Siena . 1408. » L'inscription, paraît-il, n'est pas de l'époque, mais on la considère comme étant le témoignage d'une tradition ancienne. Tous les historiens qui se sont occupés de Jacopo, et notamment Gaetano Milanesi, n'ont pas hésité à lui attribuer cette œuvre. Mais, récemment, M. Carl Cornelius a fait observer que l'inscription « Jacopo da Siena » ne devait pas nécessairement être entendue comme s'appliquant à Jacopo della Quercia, et, d'autre part, il a indiqué habilement quelles raisons de douter faisait naître l'étude du style de cette œuvre. On y remarque en effet une simplicité d'attitude, une réserve dans les draperies, un calme dans l'expression qui contrastent avec le style ordinaire du maître, tel qu'on peut le juger d'après le Retable Trenta, la Fonte Gaja et la Porte de San Petronio.

Ces réflexions sont justes, mais elles ne me paraissent pas suffisantes pour résoudre la question. Le style particulier de cette statue peut très bien s'expliquer par ce fait qu'elle date de 1408, et comme toutes les œuvres d'après lesquelles nous avons l'ha-

bitude de juger Jacopo sont postérieures à cette date d'une dizaine d'années environ, on peut admettre, sans qu'il y ait là rien d'illogique, qu'il a travaillé, en 1408, dans le style de cette Madone de Ferrare. Nous avons du reste une preuve positive que J. della Quercia a débuté par une manière très simple, dans un style très pur; c'est la Tombe d'Ilaria del Carretto. Certes, si on ne savait pas que la Tombe d'Ilaria est de Jacopo, il serait impossible de donner, par comparaison avec ses autres œuvres, une preuve permettant de la lui attribuer; et tous les arguments de M. Carl Cornelius auraient ici leur place tout aussi bien que dans la discussion relative à la Madone de Ferrare.

Ancienne Fonte Gaja à Sienne

C'est dans les questions semblables à celles-ci, lorsque des idées générales ne suffisent pas pour les résoudre, qu'il convient d'avoir recours à l'étude des particularités secondaires, de ces minuties qui sont parfois une habitude inconsciente de l'artiste. Or il est facile de signaler de nombreux traits de détail qui sont communs à la Madone de Ferrare et aux œuvres certaines de J. della Quercia. Les plis de la robe sur la poitrine, qui partent d'un point central et vont en s'écartant semblables aux rayons d'une étoile, se retrouvent dans la statue d'Ilaria [1] et dans les Pierres tombales de la famille Trenta datant de 1416. [2] Jacopo affectionne les voiles entourant la figure ; et les plis du voile de la Madone de Ferrare sont très caractéristiques de sa manière. Ces plis, de forme très naturelle, qui, dans leur chute, dessinent des lignes en zig-zag, se remarquent pour ainsi dire dans toutes les œuvres de Jacopo : dans le manteau d'Ilaria del Carretto,

(1) On trouvera dans l'ouvrage de M. Carl Cornelius une photographie de la statue tombale d'Ilaria, prise de haut, qui permet de juger les analogies que je signale.

(2) Je rappelle que pour qu'un caractère ait de la valeur, au point de vue de la question qui nous occupe, il est nécessaire qu'il se trouve dans plusieurs œuvres de l'artiste et que, d'autre part, il ne se trouve pas dans d'autres œuvres de la même époque. Or cette forme rayonnante des plis me paraît bien particulière à Iacopo. En Toscane, au début du XV^e siècle, presque toujours, lorsqu'un manteau ne la recouvre pas, la robe est représentée tout unie sur la poitrine.

dans le drap mortuaire de la Tombe Trenta, dans le voile des Madones de la Fonte Gaja et du Retable Trenta. Dans la Madone de Ferrare, le gros pli de la robe entre les jambes, le pli faisant saillie sur les côtés, et la manière dont la robe recouvre le pied, sont encore des traits habituels à Jacopo. Il n'est pas jusqu'à l'ornement de la couronne de la Vierge qui ne se retrouve dans les ornements du retable Trenta.

Je crois donc qu'il faut considérer la Madone de Ferrare comme étant l'œuvre de Jacopo. Elle nous fait connaître son style en 1408 et nous le montre travaillant dans une manière simple, digne et gracieuse à la fois, qui rappelle le style des maîtres gothiques de la fin du XIVe siècle, et notamment celui de Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio, dans la Madone de la Porte des chanoines au Dôme de Florence.

Vertu
de la Fonte Gaja à Sienne

La Tombe d'Ilaria del Carretto, femme de Paolo Guinigi, classée par Milanesi en 1413 et, plus justement peut-être, par M. Ridolfi vers 1406 (1) appartient au même style simple que la Madone de Ferrare. Dans cette œuvre apparaît un des éléments nouveaux qui vont transformer l'art italien. Le socle du Tombeau est décoré de petits enfants nus tenant des guirlandes, motif directement emprunté à l'art romain, et qui eut, dans la suite, une vogue extraordinaire. Michelozzo, Donatello, Luca emploieront, sans se lasser, ces motifs de guirlandes soutenues soit par des enfants nus, soit par des têtes de chérubins.

Dans ce Tombeau, en même temps que l'influence antique, nous devons noter une influence non moins remarquable de l'art français. La tombe, consistant en un sarcophage sur lequel Ilaria del Carretto repose couchée, est faite pour être isolée et vue de tous les côtés, selon une méthode dont nous ne connaissons pas d'autre exemple en Toscane et qui était, par contre, la méthode ordinaire adoptée depuis longtemps en France. Les moulures du soubassement sont de style gothique, sans aucune trace d'influence antique. La figure d'Ilaria est drapée avec la plus admirable sobriété, dans une pureté de style que Jacopo ne saura pas conserver.

La Fonte Gaja de Sienne, commandée le 22 janvier 1409 et terminée en 1419, est une œuvre extrêmement intéressante, soit par l'originalité de l'ordonnance, soit par le

(1) *L'arte in Lucca studiata nella sua Cattedrale*, p. 110.

beau style des figures. Le motif est charmant et tout à fait nouveau. C'est un large bassin rectangulaire encadré de sculptures sur trois côtés; des figures de Vertus, les unes en bas-relief, d'autres en ronde bosse, sont les principaux motifs de la décoration. Mais Jacopo a commis une erreur à laquelle ne se serait pas exposé un habile architecte gothique; il n'a pas suffisamment abrité ses sculptures, il ne les a pas placées sous des niches assez profondes, et la pluie et le gel les ont gravement endommagées. Depuis quelque temps, mais trop tardivement, hélas! on s'est décidé à les placer dans un musée et à reconstruire une fontaine, copiée aussi fidèlement que possible sur le modèle ancien. (1)

La Vierge
de la Fonte Gaja à Sienne

Les importants débris, conservés au Musée du Dôme, nous permettent encore d'apprécier le beau style des sculptures de Jacopo. Les draperies sont moins compliquées que dans les œuvres postérieures, telles par exemple que le Retable Trenta; les plis moins multipliés sont traités avec plus d'ampleur, en larges et puissantes masses. Au centre de la Fontaine dans une large niche est une statue de la Madone assise, tenant l'Enfant sur ses genoux; autour d'elle sont disposées des figures de Vertus ou le naturel de l'attitude se concilie admirablement avec l'expression de la grandeur. Deux statues et deux bas-reliefs représentant la *Création d'Adam* et l'*Expulsion du Paradis* complètent ce monument qui, dans l'œuvre de Jacopo, ne le cède en beauté qu'aux sculptures de San Petronio. Partout on trouve un style empreint de la plus sereine majesté. Dans l'art italien, si Ghiberti a la grâce, Donatello l'énergie, J. della Quercia a vraiment le privilège de la grandeur.

Les travaux faits à Lucques pour la famille Trenta comprennent deux Pierres tombales et un Retable, dans l'église San Frediano. (2)

Les Pierres tombales, faites en 1416, nous montrent combien, depuis la Tombe d'Ilaria del Carretto, le style de Jacopo s'était compliqué. Aux formes simples et légères du vêtement d'Ilaria succèdent ces étoffes épaisses et ces plis tourmentés que nous avons

---

(1) La gravure que nous publions est faite d'après une photographie reproduisant la fontaine avant sa reconstruction.

(2) Jacopo a demeuré très longtemps à Lucques. Il y travaille de 1406 à 1422 environ; et il est probable que, même après cette époque, il y conserva une installation. Nous le voyons en effet, en 1437, faire des démarches pour rappeler à Sienne sa famille qui, à cette date, demeurait encore à Lucques.

vues dans la Fonte Gaja et que nous retrouverons encore plus caractérisés dans le Retable Trenta de San Frediano.

Retable de San Frediano à Lucca

Le Retable de San Frediano se compose de deux parties. La partie principale comprend, sous des niches gothiques richement ornées, les statues de la Vierge, de S.te Lucie, de S. Laurent, de S. Jérôme et de S. Sigismond. La seconde partie consiste en une Prédelle où sont représentées: en dessous de la Vierge, une Pieta et, en dessous de chaque saint, une scène de leur vie (Martyre de S.te Lucie; Martyre de S. Laurent; S. Jérôme tirant une épine du pied d'un lion; Le cadavre de S. Sigismond guérissant une possédée).

Quoique ce Retable porte l'inscription suivante: *Hoc opus fecit Jacobus magistri Petri de Senis . 1422,* quelques doutes subsistent relativement à sa date. En effet les deux parties du Retable, les Statues et la Prédelle, sont d'un style si différent qu'il est impossible d'admettre qu'elles ont été faites à la même époque. M. Carl Cornelius, pour résoudre la difficulté, a supposé que la date 1422 devait être considérée comme étant la date de la Prédelle et il a proposé de reporter à une époque plus ancienne, jusqu'à l'année 1413, la partie principale du Retable.

Les œuvres de Jacopo étant peu nombreuses et leur date n'étant qu'imparfaitement précisée, les points de comparaison manquent et l'on est très embarrassé pour les classer, les unes par rapport aux autres. Je me permettrai toutefois, à côté du système de M. Carl Cornelius, de présenter une autre hypothèse. Comme M. Carl Cornelius, j'ai été très vivement frappé du peu de ressemblance existant entre les deux parties du Retable, mais il m'a semblé qu'une différence de quelques années ne pouvait suffire à en fournir la raison et je me suis demandé si, au lieu de considérer ces deux parties comme appartenant à deux époques de la vie de Jacopo, il ne faudrait pas plutôt y voir la main de deux maîtres.

Les bas-reliefs en effet non seulement ne ressemblent pas à la partie supérieure du Retable, ce qui pourrait à la riqueur s'expliquer par des raisons de date, mais ils diffèrent de toutes les œuvres de Jacopo. Les personnages sont plus fins, moins gros, moins lourds de formes; on remarquera en particulier la jeune S.te Lucie, si gracieuse, vêtue d'une robe légère, dont les plis retombent tout droit autour d'elle. De plus, les figures petites, éloignées les unes des autres, laissent dans le bas-relief de grands espaces vides, selon une méthode contraire à celle de Jacopo. Et si l'on étudie l'architecture de cette prédelle, on verra combien elle cadre mal avec l'architecture de la partie supérieure. Les lignes droites, monotones, sans relief, n'ont aucun lien avec les saillies et les retraits qui ont tant d'ampleur dans la partie supérieure sculptée par Jacopo. Les moulures de Jacopo sont toujours fortes et énergiques; ici elles sont molles, pauvres, à peine visibles. Dans le tympan de la Porte de San Petronio, Jacopo voulant donner à ses bas-reliefs une séparation nette, s'imposant à l'œil, a très heureusement employé un joli motif de pilastres. Nous retrouvons ces pilastres dans la Tombe Bentivoglio, dans les Fonts baptismaux de Sienne, et dans une œuvre qui, quoique n'étant pas de Jacopo, a été conçue sous son influence, dans le linteau de la Porte intérieure du Dôme de Sienne. Ici il n'y a pas trace de ce motif si familier à Jacopo et les bas-reliefs sont uniformément encadrés par une moulure banale, sans caractère. Le Retable de San Frediano par la façon dont les Saints sont placés sur de hautes bases et séparés par des pilastres dont les profils sont vigoureusement accentués, rappelle le magnifique Retable de San Francesco de Bologne, sculpté par Giacomo et Pier Paolo delle Massegne.[1] Or, si l'on examine ce Retable, on verra comment ces artistes avaient habilement conçu une base en harmonie avec

(1) Alinari, num. 9503.

le corps principal de leur œuvre. De même à l'Autel de S. Donat d'Arezzo, de la fin du XIVe siècle,(1) et à l'Autel de San Spirito, fait un siècle plus tard, par Andrea Sansovino, (2) on peut voir comment un habile sculpteur ne manque jamais, dans la Prédelle de son œuvre, de reproduire les principales divisions, les saillies essentielles du corps principal. (3) Il me paraît très difficile de supposer que, sur ce point, Jacopo ait agi à l'encontre de la logique et des traditions italiennes, en concevant une œuvre sans liaison entre les parties qui la composent.

Fonts baptismaux de Sienne

Je conclus, mais je n'émets toutefois cette opinion qu'avec réserve, que Jacopo n'a exécuté que la partie supérieure et que cette partie fut terminée en 1422. Dans mon hypothèse en effet, la date 1422, qui du reste est inscrite, non sur la prédelle, mais sur le socle de la statue de la Vierge, serait, contrairement à l'hypothèse de M. Carl Cornelius, la date véritable de la partie supérieure du Retable. Et la discussion de cette date a un intérêt particulier. L'architecture de ce Retable, étant conçue dans le plus pur style gotique, nous aurions là une preuve de la persistance de ce style en Toscane jusqu'au second quart du XVe siècle.

(1) Alinari, num. 9388.
(2) Alinari, num. 2363.
(3) On peut consulter encore en faveur de cette thèse, l'Autel de marbre des Frari (Alinari, num. 16622) et un Autel de S. Marc, à Venise (Alinari, num. 12925), autels faits dans la première moitié du XVe siècle.

Dans cette partie représentant la Vierge et quatre Saints, Jacopo se montre à nous tel qu'il était dans la Fonte Gaja et tel qu'il sera jusqu'à la fin de sa vie, cherchant la grandeur et la force, mais se laissant entraîner jusqu'à la complication des attitudes et à la surcharge des draperies. Si l'on compare la Madone de Ferrare, la Madone de la Fonte Gaja et la Madone du Retable San Frediano, on comprendra dans quel sens le style de Jacopo a évolué. La Vierge de Ferrare est assise de face et l'enfant Jésus est placé debout sur ses genoux; les attitudes sont aussi simples que possible. Dans la Madone de la Fonte Gaja, les figures sont mouvementées; la Vierge se tourne vers l'enfant qui porte la main sur son corsage et l'enfant, assis sur le bras de sa mère, croise les jambes dans une attitude déjà un peu maniérée. Il semble que ce maniérisme s'accroît encore dans la Madone de San Frediano où l'on voit la Vierge, par un geste compliqué et peu intéressant, soutenir l'enfant en lui passant la main entre les jambes.

Le Retable de Jacopo ne nous est pas parvenu dans son état primitif. Je pense en effet que le pinacle central devait dans l'origine, comme les autres pinacles, être surmonté d'un buste de saint; de même les grands pilastres d'angle devaient être terminés par des pyramides portant une statue; le tout dans une manière analogue à celle que nous pouvons voir dans l'Autel de San Francesco de Bologne ou dans l'Autel de S. Donat à Arezzo.

Postérieurement à ces travaux Jacopo fit les *Fonts baptismaux* de Sienne. Au point de vue architectural, c'est un des plus intéressants monuments de l'époque de transition, où les formes gothiques s'unissent aux formes de la Renaissance. Ces Fonts baptismaux datent de 1428; or si l'on songe que la Sacristie de Saint Laurent, de Brunelleschi, est à peu près de la même époque, on comprendra tout l'intérêt de ce petit monument. Les formes gothiques se voient dans les moulures de la base, dans les niches inférieures surmontées d'arcs aigus, dans le pilier central formé d'un faisceau de colonnettes couronnées de chapiteaux gothiques; le style Renaissance, par contre, domine dans la partie supérieure du monument, et il est caractérisé par les ornements des corniches, et par des frontons, des niches à plein cintre, des pilastres cannelés à chapiteaux composites.

Jacopo est aussi l'auteur d'un des reliefs de bronze qui décorent la partie inférieure des Fonts baptismaux, celui qui représente *Zacharie chassé du temple.* [1]

M. Carl Cornelius a montré que ce bas-relief, quoique n'ayant été fondu qu'en 1430, était déjà à peu près terminé en 1419. Dans ce bas-relief, J. della Quercia, selon sa méthode ordinaire, proscrit toute forme inutile et n'emploie que le nombre de personnages strictement nécessaires à l'action représentée. En opposition avec Ghiberti et Donatello qui se plaisent à enrichir leurs œuvres et à les compliquer, Jacopo est sobre jusqu'à la froideur; et par cette simplicité de moyens il obtient des effets d'une clarté et d'une force imprévues. Au centre de la composition l'Ange se penche vers l'autel et fait signe à Za-

(1) Ce bas-relief est reproduit à la fin du chapitre.

6 *Pilastre de San Petronio à Bologne*

charie qu'il doit quitter le temple. Zacharie, la main sur la poitrine, le regard anxieux semble demander si c'est bien à lui qu'un tel ordre s'adresse, tandis qu'auprès de lui, deux jeunes gens manifestent vivement leur surprise. Les bas-reliefs de Jacopo comme ceux de Ghiberti et de Donatello sont les perles de l'art italien. Ils nous montrent cet art dans sa forme la plus parfaite, à un degré de beauté qu'aucun artiste ne saura retrouver dans la suite.

Pilastre du San Petronio à Bologne

Jacopo n'a cessé d'aller en progressant et c'est sa dernière œuvre qui est son plus grand titre de gloire. Dans la Porte de San Petronio à Bologne son génie se manifeste avec une telle supériorité, que quelques-unes des figures de ces bas-reliefs suffiraient, à elles seules, à le classer sur le même rang que les plus illustres maîtres.

Les sujets représentés sur les pilastres de la Porte sont les suivants: Création de l'homme, Création de la femme, la Tentation, l'Expulsion du Paradis, la Peine du travail, le Sacrifice d'Abel, le Meurtre d'Abel, la Sortie de l'Arche, l'Ivresse de Noë, le Sacrifice d'Abraham.

Ghiberti traitait les mêmes sujets presque au même moment dans la seconde Porte du Baptistère, et la comparaison de ces deux séries de travaux montre l'étonnante variété de l'art italien à cette époque. Il est difficile de concevoir deux compréhensions d'art plus opposées. Il semble que tout ce qui intéresse l'un de ces deux artistes laisse l'autre indifférent. Ghiberti se passionne pour les compositions brillantes, compliquées; Jacopo est le plus sobre des sculpteurs. Ghiberti recherche la représentation des paysages, des monuments, des accessoires les plus divers, Jacopo ne regarde que la figure humaine. Ghiberti aime la grâce, l'élégance, le côté féminin de l'humanité, Jacopo au contraire est le peintre de la force et de la puissance.

Certes l'art de Ghiberti est une merveilleuse chose et, sur nombre de points, il est supérieur à l'art de Jacopo; mais, si l'on songe aux sujets qu'il s'agissait ici de représenter, à ces scènes si solennelles de la Genèse, peut-être pensera-t-on que l'art de Jacopo, si grandiose, en a mieux exprimé l'essence même que l'art gracieux et un peu efféminé de Ghiberti. En Italie, seuls Jacopo della Quercia et Michel-Ange ont eu la même âme et les figures de San Petronio sont les véritables ancêtres des figures de la Sixtine.

Madone de Bologne

Dans les deux premières scènes, Jacopo a repris la forme créée par Giotto au Campanile de Florence. Sa figure de Dieu le Père, un peu trop inutilement surchargée de draperies, n'est pas supérieure à celle du Campanile, et son expression un peu farouche ne vaut pas l'expression si douce du Dieu de Giotto, mais la figure d'Adam plus savante est d'une telle beauté qu'il suffira à Michel-Ange de la modifier légèrement pour en faire la plus belle figure nue de l'art moderne.

Cette science du nu, cet art d'indiquer sobrement une figure, en en marquant nettement les traits essentiels, Jacopo l'a eu plus que tout autre, et nous pouvons l'admirer, à son plus haut degré de perfection, dans la *Tentation*, dans l'*Expulsion du Paradis*, dans la *Peine du travail*. La figure d'Adam courbé sur sa bêche est le chef-d'œuvre du maître.

Au-dessus des pilastres, sur le linteau de la Porte, sont représentées cinq scènes de la vie du Christ: la Nativité, l'Adoration des Mages, la Présentation au Temple, le Massacre des Innocents, et la Fuite en Egypte.[1] Quoique ces sujets soient plus compliqués que les précédents et qu'ils nécessitent l'emploi d'un plus grand nombre de figures, Jacopo, au point de vue de la composition, reste aussi simple qu'il est possible de l'être. C'est ainsi que dans l'Adoration des Mages, le bas-relief ne comprend que la Vierge, S. Joseph et les trois rois Mages; au second plan, deux petites têtes à peine esquissées lui suffisent pour indiquer le cortège des rois. Par cette simplicité de moyens et par la

(1) Ce linteau est reproduit en tête du chapitre.

manière dont les personnages sont disposés dans le bas-relief, Jacopo se rattache étroitement à l'ancien art de Nicolas de Pise.

L'œuvre de Jacopo ne consiste pas seulement dans les bas-reliefs des pilastres et du linteau, mais dans la décoration de la porte tout entière. D'après notre gravure on jugera de la beauté de cette décoration qui, dans les ébrasements de la porte, comprend un beau motif ornemental et une série, en demi-figures, de personnages de l'ancien testament. Cette Porte est la seule qui puisse être comparée, par sa valeur artistique, à la porte de la Mandorla à Florence. Elle est, au point de vue de la conception générale, le dernier grand effort du style gothique en Italie.

Le tympan de la Porte est décoré de trois statues, deux statues de Saints et une Madone. Cette dernière est justement célèbre. Jacopo qui, dans les œuvres de Ferrare, de Lucques, et de Sienne, avait été déjà si vivement intéressé par le motif de la Madone, réalise enfin son idéal et cette Vierge, qui a la grandeur que l'on trouve dans toutes ses œuvres et en même temps une grâce qui ne lui est pas ordinaire, peut être tenue pour la plus belle statue de Madone créée au XV[e] siècle par l'art italien. On remarquera que les statues de Madone ne sont pas très nombreuses au XV[e] siècle. Nanni di Banco et Ghiberti n'en ont fait aucune; de Donatello nous ne connaissons que la Madone de Padoue et toutes les Madones de Luca della Robbia sont en bas-relief.

Madone du Musée de Louvre

On attribue à Jacopo, avec grande vraisemblance, le Tombeau Bentivoglio, à Bologne. A l'église San Martino de Sienne plusieurs statues de Saints, en bois peint, sont dans sa manière et une Vierge est assez belle pour lui être attribuée.

Il y a peu de temps, le Musée du Louvre a acquis une grande statue en bois peint, d'un style magnifique. M. Courajod, qui a fait cette acquisition et M. André Michel, son successeur au Musée du Louvre, ont pensé, avec juste raison, que cette Madone devait être attribuée à Jacopo della Quercia. « Cette Madone, dit M. André Michel,[1] prendrait

(1) La Madone et l'enfant, statue en bois peint et doré, attribuée à Jacopo della Quercia. (*Monuments de la fondation Piot*, 1897) Photographie Giraudon, Paris.

rang dans l'œuvre du maître, avant la Madone de San Petronio qui, plus gracieuse et plus souple, n'est pas d'ailleurs sans conserver avec elle, regardée de face, comme un air de famille. On dirait deux sœurs, dont la seconde, la plus jeune, éclaire d'un sourire et couronne d'une coiffure plus savante son visage où passe, d'ailleurs, l'ombre d'une même mélancolie. »

La naissance de J. della Quercia à Sienne ne doit pas nous illusionner sur la situation de l'art à Sienne et nous faire croire à une brillante école de sculpture siennoise dans les premières années du xv^{e} siècle.(1) Je reviens ici sur un trait que j'ai déjà noté précédemment. La grandeur de l'art siennois est liée tout entière à la grandeur de la cité siennoise et ne se prolonge pas au-delà de la première moitié du xiv^{e} siècle. Au xiv^{e} siècle avec Duccio, Simone di Martino et les Lorenzetti, la ville de Sienne est à la tête de l'Italie; plus tard elle ne fait que suivre le mouvement général, et dans la peinture, notamment au xv^{e} siècle, elle se montre une des cités les plus retardataires de l'Italie.

La venue de Jacopo della Quercia à Sienne est un événement que rien ne préparait et que rien n'a suivi. Après sa mort, les sculpteurs siennois renoncent à sa manière pour imiter les brillantes nouveautés de l'école florentine. A vrai dire Jacopo n'eut qu'un élève et il se fit attendre un siècle, ce fut Michel-Ange.

---

(1) On peut cependant citer un certain nombre d'œuvres qui se rattachent à la manière du Quercia, par exemple, les *Fonts baptismaux* du Dôme de Sienne et les bas-reliefs qui décorent le linteau de la Porte intérieure du Dôme.

Zacharie chassé du temple
Relief du Baptistère de Sienne

Linteau de la Porte du Paradis

GHIBERTI

1378 - 1455

EN sculpture, le style pittoresque, que nous avons entrevu déjà chez quelques maîtres du XIVe siècle, est bien vraiment, dans sa forme définitive, l'œuvre propre de Ghiberti; œuvre extraordinaire, destinée à avoir des conséquences qui s'étendront dans le monde entier et persisteront jusqu'à nos jours. Le second mérite de Ghiberti est dans l'harmonie des lignes et la perfection des formes. Depuis les Grecs, nul n'a créé des figures d'une plus idéale beauté. Enfin il est non moins remarquable par le soin qu'il a apporté aux parties purement décoratives. Rompant avec les traditions des artistes du Moyen-âge qui, par les formes ornementales, n'avaient cessé de se rattacher à l'ancien art romain, Ghiberti, se faisant en cela le fidèle disciple de l'art gothique, crée un art décoratif nouveau, exclusivement inspiré par la faune et la flore de son pays.

Pour juger Ghiberti, il faut étudier son art avec le plus grand soin, car, sous une apparente monotonie, il fut très varié. Cette étude est d'autant plus facile que nous connaissons la date de toutes ses œuvres et qu'il n'y a aucune incertitude sur celles qu'on doit lui attribuer. Nous avons en effet pour nous guider le témoignage même de Ghiberti qui, dans ses *Commentaires*, a écrit l'histoire de sa vie et dressé le catalogue de ses œuvres.

Ghiberti était le fils d'un orfèvre, Cione di ser Bonaccorso, qui, sans doute, lui enseigna les premiers éléments de son art; mais son véritable maître fut l'orfèvre Bartoluccio, le second mari de sa mère.

Ghiberti passait pour être le fils naturel de Bartoluccio, et il avait lui-même encouragé de tels soupçons, en portant jusqu'à sa 65e année le nom de Lorenzo di Bartolo. En 1443, ayant été élu à une des hautes magistratures de la République florentine, il

vit son élection attaquée et il fut obligé de justifier de sa naissance légitime. Sur cette question je renvoie au *Ghiberti* de Perkins où l'on trouvera le texte du jugement lui donnant gain de cause.

Un passage des *Commentaires* de Ghiberti nous apprend qu'il ne se destinait pas tout d'abord à la sculpture: « Au temps de ma jeunesse, dit il, je quittai Florence, à cause de la peste et des troubles du pays, avec un excellent peintre qui avait été appelé à Rimini par le seigneur Malatesta de Pesaro, pour peindre une salle que celui-ci avait fait préparer; ce qui fut exécuté par nous avec le plus grand soin. Mes aptitudes, en grande partie, étaient tournées vers la peinture, à cause des promesses que le Seigneur nous faisait, et des raisonnements de mon compagnon qui me parlait toujours de l'honneur et des avantages matériels que nous acquerrions comme peintres. »

Une circonstance fortuite mit fin de bonne heure à la carrière de Ghiberti comme peintre. Mais il était important de noter ces essais de jeunesse, car c'est dans ces premiers travaux de peinture qu'il faut voir l'origine des recherches pittoresques que Ghiberti introduisit plus tard dans l'art de la sculpture.

En 1401, Ghiberti quitta brusquement Rimini pour venir à Florence prendre part au Concours pour les Portes du Baptistère. Dans ce Concours, Ghiberti eut six concurrents: Brunelleschi, J. della Quercia, Simone da Colle, Francesco di Valdambrina, Niccolò di Piero Lamberti d'Arezzo et un autre Niccolò, né également à Arezzo, qui était frère du peintre Spinelli.

Un mot tout d'abord sur ces artistes. Trois seulement ont laissé un nom dans l'histoire: J. della Quercia, Brunelleschi, Niccolò di Piero Lamberti. De Simone da Colle nous savons qu'il était un orfèvre distingué, puisqu'il avait mérité le surnom de Simone de'bronzi, mais on n'a aucun renseignement sur ses œuvres. Francesco di Valdambrina nous est connu comme ayant été plus tard l'élève et le collaborateur de J. della Quercia, et quant à Niccolò di Luca Spinelli, c'est seulement depuis quelques années que les recherches de M. Gaetano Milanesi nous ont appris qu'il ne fallait pas le confondre avec Niccolò di Piero Lamberti.

Nous ne savons pas pourquoi le beau-père de Ghiberti, Bartoluccio, ne se fit pas inscrire au rang des concurrents. Il est certain qu'à ce moment il jouissait à Florence d'une très grande réputation, puisque deux de ses plus jeunes élèves, Brunelleschi et Ghiberti, furent choisis pour prendre part au concours. Bartoluccio peut-être se jugea-t-il trop âgé pour solliciter un travail qui devait être de longue durée, mais, désirant le faire concéder à son atelier, il désigna deux de ses meilleurs élèves, et en particulier son fils adoptif, dont il devait si vivement souhaiter le succès.

Si j'insiste sur ces considérations, c'est qu'elles font naître le soupçon que, dans ce concours, Ghiberti ne fut pas abandonné à ses propres forces et qu'il dût être puissamment soutenu par les conseils de son beau-père. Cette opinion est confirmée par ce fait que le bas-relief de Ghiberti est dans un style différent de celui de toutes ses autres œuvres et qu'il est d'une perfection bien faite pour surprendre de la part d'un artiste âgé à peine de 25 ans.

Remarquons d'abord que ce n'est pas Ghiberti qui a eu l'idée de prendre part au concours. C'est son beau-père qui la lui suggère et qui l'appelle avec insistance, lui disant que c'était une occasion exceptionnelle de faire preuve de ses talents, que, tous deux, ils en retireraient grand profit, et que leur atelier n'aurait plus besoin de se consacrer à de futiles travaux de joaillerie.

Ghiberti, sans doute, dans ses *Commentaires*, n'a garde de trop insister sur les obligations qu'il devait à son beau-père, mais Vasari qui, sur ce point, paraît assez bien renseigné, est plus explicite. Il nous apprend que les concurrents avaient un an pour livrer leur bas-relief et qu'ils l'exécutèrent chez eux, pouvant ainsi s'aider de tous les conseils. Or, Vasari nous dit positivement que Bartoluccio guidait Ghiberti, qu'il lui fit faire de nombreuses esquisses, et qu'il appelait continuellement les florentins et les étrangers pour leur demander leur avis. Et Vasari ajoute que, lorsque le modèle du bronze fut terminé, Bartoluccio « le retoucha avec patience et amour. » Et enfin n'avons-nous pas une dernière preuve de cette collaboration du beau-père avec le fils, dans ce fait que la commande de la Porte ne fut pas donnée à Ghiberti seul, mais que Bartoluccio lui fut associé pour ce travail?

Le bas-relief de Ghiberti est d'une science consommée, et, soit par l'habileté de l'ordonnance, soit par la beauté des figures, il était bien digne de l'enthousiasme qu'il excita dès le premier jour dans le monde florentin. Il fallait une véritable maîtrise pour grouper aussi harmonieusement les éléments divers de cette scène: le sacrificateur et sa victime, l'ange descendant du ciel, l'agneau destiné à l'holocauste, enfin les serviteurs d'Abraham et leur âne. Il n'y a pas encore ici trace de l'emploi des plans successifs, grâce auxquels Ghiberti transformera plus tard l'art du bas-relief. Tous les personnages sont sur le même plan, et l'on peut même remarquer que les figures des serviteurs, quoique placées en avant de l'Abraham, sont de dimensions plus petites. Ghiberti, sans se préoccuper des lois de la perspective, grandit la figure qui lui paraît la plus importante, celle qu'il veut signaler avant tout à l'attention. L'union entre les différents groupes du bas-relief est obtenue par des masses de rochers, dont les parties lisses recevant la lumière font contraste avec les parties creuses chargées d'ombres, et sont si heureusement disposées que tous les groupes sont reliés entre eux et qu'aucun vide n'apparaît aux yeux.

Sacrifice d'Abraham
Bas-relief du Concours

Le style des draperies rappelle la manière des maîtres de la fin du XIVᵉ siècle, et ne ressemble pas à celui que nous trouverons plus tard dans les œuvres de Ghiberti; et je ne parle pas seulement de la seconde Porte, mais de la première, commencée peu de temps après le bas-relief du concours. Dans les figures de la première Porte, le faire est

plus souple, les plis moins durs, il y a une volonté évidente de copier la nature; tandis qu'ici nous voyons une tendance d'interprétation, la recherche d'une manière particulière de draper, d'accuser certains plis dans un mode conventionnel, dont le type premier était fourni par quelque modèle de la statuaire antique.

Cette influence de l'antiquité est surtout visible dans la figure d'Isaac, figure à juste titre très admirée, un des plus beaux nus de la statuaire moderne, dont le seul défaut est de rappeler d'un peu trop près le style de l'art antique et de n'avoir pas ainsi le mérite d'être une œuvre complètement originale.

A mon sens, cette figure est la preuve certaine que le bas-relief est beaucoup plus l'œuvre de Bartoluccio que celle de Ghiberti. Aucune autre œuvre de Ghiberti ne nous montrera une figure conçue dans un style semblable. Peu de temps après le Concours, il commençait sa première Porte, et les nus que nous y voyons, soit dans le Baptême du Christ, soit dans la Flagellation, soit dans le Crucifiement, n'ont pas le moindre rapport avec les nus de l'Isaac. Dans ces nus, Ghiberti, comme dans l'Adam et l'Eve de la deuxième Porte, comme dans le Baptême du Christ du Baptistère de Sienne, paraît tout à fait ignorant du style antique. Partout nous trouvons les formes longues et les inflexions si caractéristiques de l'art gothique au XIVe siècle.

Première Porte du Baptistère

Un an après avoir terminé le bas-relief du Concours, en 1403, Ghiberti recevait la commande de la Porte du Baptistère et il mit dix-neuf années à accomplir ce travail. Disons toutefois que, pendant ce laps de temps, Ghiberti ne fut pas exclusivement occupé par cette Porte, qui ne représente pas en réalité le travail de vingt années. En 1414, il fondait la statue de S. Jean Baptiste, pour Or San Michele; de 1419 à 1420, il achevait le modèle du S. Mathieu; en même temps il prenait part, comme architecte, aux travaux de la

Cathédrale, et, en 1419, il concourait pour la construction de la coupole; en outre, en 1417, il dessinait deux chandeliers pour l'église d'Or San Michele et, en 1419, il ciselait une mitre d'or et un bouton de chape pour le pape Martin V.

Dans cette période, Ghiberti a peu modifié son art; il trouve une forme qui lui convient et il ne cherche pas à en changer. Il était jeune, trop jeune encore, et ce n'est pas, de vingt à trente ans, que l'on innove beaucoup en art. C'est dans la deuxième Porte seulement que Ghiberti créera ces chefs-d'œuvre qui illustrent à jamais son nom. Si nous étudions un à un les reliefs de cette première Porte, nous voyons en effet qu'il est assez difficile de les classer; entre les premiers et les derniers il n'y a pas de changements notables. On peut cependant supposer qu'ils ont été faits dans l'ordre des sujets; que le premier est l'*Annonciation* et le dernier la *Pentecôte*.

L'Annonciation

Bas-relief de la première Porte du Baptistère

« Comme reliefs, dit le *Cicerone*, et remplissant absolument toutes les conditions du genre, les sculptures sont incontestablement meilleures que celles de la Porte beaucoup plus célèbre de l'est. Avec beaucoup moins de ressources, elles font une impression extraordinaire. Jamais par une simple esquisse, telle que l'exigeait la limite du cadre, plus grand effet n'a été atteint. » Je ne partage pas une telle appréciation et, tout en reconnaissant le mérite de cette Porte, je la tiens pour extrêmement inférieure à la deuxième Porte. Pour le style des figures, cela ne peut pas se discuter; et pour la composition, s'il est vrai que la première Porte est plus dans la donnée ordinaire du bas-relief, la seconde est un acte de génie tel qu'aucun autre maître n'en a fait de semblable dans l'art de la sculpture.

Examinons en détail quelques-uns de ces reliefs. L'*Annonciation* est la première œuvre vraiment personnelle de Ghiberti et la comparaison avec le bas-relief du Concours nous montrera combien il est difficile de supposer que Ghiberti ait été le seul auteur du *Sacrifice d'Abraham*. Dans le *Sacrifice d'Abraham*, à côté de la science consommée de la composition, il y avait, dans le style des draperies, une précision, je dirai même une dureté, qui ne se trouve plus dans l'*Annonciation*. Ici, l'art est moins savant, mais en même temps il

est moins conventionnel et cherche à se rapprocher davantage de la nature. Mais surtout on devine, dans le *Sacrifice d'Abraham*, une pensée un peu austère, qui contraste avec la pensée de Ghiberti. Si Ghiberti avait été le seul auteur du *Sacrifice*, il eût exprimé plus de tendresse, il eût fait hésiter la main d'Abraham et il eût mis dans ses yeux une lueur d'effroi et un plus ardent sentiment d'amour.

L'âme si tendre de Ghiberti, nous allons la connaître dans tous les reliefs de cette Porte, et notamment dans l'*Annonciation*, cette œuvre encore un peu naïve, mais qui est une des plus séduisantes que Ghiberti ait créée, parce qu'elle était bien de celles que son génie était fait pour exprimer. Au point de vue des formes, on remarquera la figure de la Vierge, si caractéristique de l'influence gothique par l'inflexion du corps et le long pli qui va, d'un trait, de la hanche à l'extrémité du pied.

La Nativité
Bas-relief de la première Porte du Baptistère

Le second bas-relief, la *Nativité*, rappelle, par l'ordonnance générale, le bas-relief du Concours. C'est le même balancement des deux groupes de figures, unis entre eux par des accidents de rochers. Il est aussi à remarquer qu'un des bergers reproduit l'attitude de l'Isaac; mais la forme est plus jeune, plus souple, d'un art plus charmant et plus original.

L'*Adoration des Mages* est un véritable chef-d'œuvre. Avec un art admirable, Ghiberti dit la vénération des Mages agenouillés, la tendresse de la Vierge et de S. Joseph, la crainte du petit enfant, l'empressement du cortège des rois.

Je ne veux pas analyser en détail tous les bas-reliefs de cette Porte, je me contenterai de signaler toute la variété des idées que Ghiberti a exprimées; l'énergie du Christ chassant les vendeurs du temple, la vivacité de S. Pierre se débattant contre les soldats, la violence des bourreaux flagellant le Christ, la prière de S. Jean au pied de la Croix, le sommeil des gardiens du tombeau du Christ. Ghiberti a fait de grands efforts pour donner à ces différentes idées une haute valeur expressive; mais, malgré toute sa bonne volonté, soit parce qu'il était encore trop jeune, soit parce que son tempérament était plus tourné du côté de la douceur que du côté de l'énergie, il nous paraît un peu superficiel, et ce manque de puissance dans l'expression devient plus sensible encore lorsqu'on s'avise de

comparer son œuvre à celle de Donatello. Toutes les qualités que Ghiberti déploie sont comme paralysées par une recherche qui, chez lui, prime toutes les autres, celle de la grâce et de l'élégance. Il y a, dans tous ses personnages, qu'il s'agisse de Lazare sortant du tombeau ou des bourreaux frappant le Christ, un tel souci de l'élégance, une telle féminisation de la forme, que la pensée expressive en est considérablement affaiblie. On ne peut s'abstraire de ce sentiment que tous ces gens-là n'ont d'autre préoccupation que de faire parade de leur beauté; les bourreaux font admirer la grâce avec laquelle ils agitent leurs lanières, et il semble que, dans son tombeau même, Lazare ait pris soin de faire toilette et de disposer avec art les plis de son linceul.

Adoration des Rois
Bas-relief de la première Porte du Baptistère

Dans cette Porte, Ghiberti ne fait pas encore preuve de grandes qualités inventives, au point de vue de l'ordonnance de la composition. Il n'emploie pas la perspective et il ne cherche même pas à donner à ses figures des reliefs d'épaisseur différente. Et par suite, il y a une grande monotonie dans son œuvre, spécialement dans cette superposition de têtes toutes égales, au moyen desquelles il veut figurer la foule, reprenant en cela la vieille méthode des artistes byzantins. Si l'on examine l'*Entrée à Jérusalem*, la *Résurrection de Lazare*, l'*Arrestation du Christ*, le *Christ au Calvaire*, les *Vendeurs du Temple*, on verra que la scène a pour fond une accumulation de têtes, sur lesquelles se détachent à peine une ou deux figures très étudiées.

J'ajoute que, dans cette Porte, au point de vue des formes, Ghiberti est un véritable gothique; non pas, il est vrai, le disciple de l'art majesteux de Nicolas de Pise, mais de l'art gracieux et déjà maniéré de la fin du XIVe siècle. De 1410 à 1430, le gothique règne en maître à Florence, et nous le trouvons chez Ghiberti, comme chez J. della Quercia et Donatello. Ce style, caractérisé par l'épaisseur des étoffes, la multiplicité des plis et l'excessive inclinaison des figures, se remarque dans tous les bas-reliefs de cette Porte. Nous citerons comme les plus typiques, l'*Annonciation*, le *Baptême*, la *Tentation*, la *Flagellation* et la *Résurrection*.

Au point de vue de l'expression de la pensée, Ghiberti se montre chrétien avant tout. Dans cette Porte, non seulement il n'y a pas de prédominance de l'art antique, mais on ne pourrait même pas citer un seul trait dérivant de cette influence. Je ne saurais être trop affirmatif sur ce point. De 1403 à 1424, pour Ghiberti, c'est comme si l'art grec et l'art romain n'avaient jamais existé.

Dans la première Porte, nous avons noté les tentatives faites par Ghiberti en vue d'augmenter la puissance expressive du bas-relief; mais c'est surtout dans la seconde Porte (1425-1452), que nous allons voir cette volonté s'affirmer et faire montre de ressources tout à fait inattendues.[1] Ghiberti va rompre avec toutes les lois qui avaient jusqu'alors présidé à l'ordonnance du bas-relief, et il va tenter de doter l'art de la sculpture de procédés que l'on avait considérés jusqu'alors comme étant le lot exclusif de la peinture. Comme un peintre, Ghiberti veut se servir des secrets de la perspective, pour étager ses personnages sur des plans différents, pour les multiplier, les placer dans leur milieu, dans de beaux décors de paysage ou d'architecture, et pour faire flotter autour d'eux la caressante lumière du soleil.

C'était une tentative nouvelle, très hardie, sur certains points fort contestable, en définitive tout à fait féconde. Quelques reproches que Ghiberti ait pu encourir dans l'application de sa méthode, elle était un véritable trait de génie, et depuis lors l'art de la sculpture n'a cessé de s'en inspirer. Ghiberti a dit et démontré que, jusqu'à lui, cet art avait été confiné dans des bornes trop étroites; il a brisé ces barrières, ouvrant à la sculpture une route nouvelle sur laquelle elle n'avait pas encore osé s'aventurer. Sans doute, dans cette voie qu'ils tenteront de suivre en compagnie des peintres, les sculpteurs ne pourront aller aussi loin qu'eux, et la différence des moyens dont les deux arts disposent leur assignera toujours des limites différentes. Mais, sans nier ces limites, on peut affirmer que Ghiberti a légitimement enrichi la sculpture de ressources inconnues avant lui.

Chacun des bas-reliefs, et il y en a dix, veut être étudié avec la plus minutieuse attention. Il n'y a pas, dans l'art italien, d'œuvre plus laborieusement et plus amoureusement ciselée, où tous les détails, même les plus secondaires, aient une plus haute valeur artistique.

Trois formes principales peuvent être signalées dans cette Porte: la première, comprenant les quatre reliefs supérieurs, est caractérisée par la prédominance du paysage, la seconde par l'emploi des fonds d'architecture, et la dernière, qui comprend les quatre reliefs inférieurs, par la recherche de la représentation des foules.

I. *La Création.* – Dans ce relief, Ghiberti représente trois motifs principaux: la Création de l'homme, la Création de la femme, et la Perte du Paradis; mais il est préoccupé, tout en figurant des scènes différentes, de conserver à la forme de son bas-relief l'unité de la composition, et, avec la plus admirable ingéniosité, il dispose, au centre de

(1) Voir la gravure au commencement du volume.

l'œuvre, en lui donnant une grande prépondérance, la scène de la Création de la femme. Sur les côtés, en forme de coulisses, font pendant, la Création de l'homme et la Perte du Paradis, et, enveloppant toute la scène, une nuée d'anges plane dans le ciel comme un vol d'oiseau. Dans la Création d'Eve, Ghiberti, fidèle disciple des anciens maîtres florentins, reprend le motif si admirable d'Orvieto, et, sans pouvoir lui donner un plus profond caractère chrétien, ni une plus tendre poésie, le rend néanmoins plus riche, plus savant dans la forme, et le revêt d'une grâce plus souriante. Dieu a pris Eve par le bras et l'attire vers lui; des groupes d'anges soutiennent la jeune fille qui naît à la vie, sans force encore, et qui s'élève vers le ciel, comme au-dessus des vases sacrés monte une légère fumée d'encens. Dans la Création de l'homme, Ghiberti a non moins bien exprimé l'éveil de la vie, par cette figure d'Adam qui tente avec peine de se dresser à l'appel de Dieu, figure d'un style admirable qui est, avec l'Eve, le plus beau nu de l'œuvre de Ghiberti. Dans ce relief, quelques arbres décorent les fonds; mais le paysage ne joue pas encore un grand rôle. De même Ghiberti ne fait qu'un usage très modéré de la perspective et il dispose tous ses personnages à peu près sur le même plan.

II. *Vie d'Abel.* – Ici Ghiberti, pour la première fois, donne au paysage un rôle prépondérant et, pour la première fois, à l'aide de la perspective, il cherche à creuser son œuvre et à la disposer sur divers plans successifs. Au dernier plan, dans le lointain, deux scènes sont représentées: à gauche, Adam et Eve ayant à leurs côtés leurs jeunes enfants, à droite, Caïn et Abel offrant un sacrifice au Seigneur; plus en avant, d'un côté, on voit Abel gardant ses troupeaux, et, de l'autre, Caïn tuant Abel, et enfin, sur le devant de la scène, Caïn laboure et répond à la voix de Dieu. Telle est la conception de l'œuvre. Il s'agissait de reproduire six groupes différents, de les ordonner avec clarté, en conservant à l'ensemble son unité artistique, malgré la diversité et le nombre des sujets représentés. La tentative était autrement audacieuse que celle du premier relief; et, certes, si l'idée d'un groupe central, escorté de deux groupes moins importants, constituait une ordonnance très claire, la forme nouvelle du deuxième relief de Ghiberti est bien plus savante, soit par la disposition des figures sur divers plans successifs, soit par la rupture d'une symétrie trop régulière et un peu naïve. On ne saurait trop admirer avec quel art sont disposés les groupes, et combien chacun d'eux, tout en faisant partie d'un ensemble, se détache et s'impose à l'attention. Au premier plan, s'étend la plaine au milieu de laquelle les bœufs conduits par Caïn tracent leurs sillons; en arrière, quatre collines s'étagent et sur chacune d'elles est représentée une des scènes du drame; les collines sont séparées par un ravin d'où s'élève un bouquet d'arbres qui, placé au centre du tableau, réunit tous les groupes dans une harmonieuse unité. Quant au style des figures, il est incomparable et, dans un des personnages, dans Caïn frappant Abel de sa massue, il y a une énergie, une violence d'effet, que Ghiberti n'a su retrouver dans aucune autre de ses œuvres.

III. *Vie de Noé.* – Ce bas-relief comme le suivant est dans la manière du relief de la Vie d'Abel; il est disposé de même sur plusieurs plans successifs, mais toutefois avec un peu moins de complication. Au fond se dessine, gigantesque, l'arche d'où sortent les hom-

mes et les animaux ; en avant sont représentées les deux scènes de l'Action de grâce et de l'Ivresse de Noé. S'il fallait classer les reliefs de cette Porte selon leurs degrés de beauté, peut-être ne placerions-nous pas ce relief sur le même rang que les précédents. Mais ce ne sont là que des nuances, et, seul, Ghiberti était capable de dessiner cette figure du fils de Noé se détournant pour ne pas voir l'ivresse de son père.

IV. *Vie d'Abraham.* – Ce relief est extrêmement intéressant parce que nous y trouvons traité, une seconde fois, par Ghiberti le motif du Sacrifice d'Abraham qui avait été sa première œuvre. Rien de plus instructif que de comparer l'œuvre des débuts de sa vie avec l'œuvre faite dans la pleine maturité de son génie. Dans le bas-relief du Concours, Ghiberti, qui n'a pas encore découvert les ressources de la perspective, est obligé d'entasser ses figures et de placer, tout à côté d'Abraham, les serviteurs qui, selon le texte de la Bible, étaient restés au pied de la montagne. Dans le nouveau relief, Ghiberti s'est appliqué à reproduire fidèlement le texte et il est parvenu à donner à la scène sa vraie physionomie. De plus si nous comparons les deux groupes d'Abraham et d'Isaac, nous trouvons, dans le second bas-relief, un sentiment plus profond et plus ému; la figure d'Abraham a plus de majesté et celle d'Isaac exprime une plus complète résignation. Dans la première œuvre, l'attitude d'Isaac n'était pas exempte de maniérisme; on sentait, dans le mouvement du corps, un vague désir d'imiter quelque sculpture antique, et de même, dans la disposition des draperies, il y avait une recherche d'effet et comme une volonté de trouver un type idéal, sans s'astreindre à l'observation fidèle de la nature. Sur ce point, d'une œuvre à l'autre, quel prodigieux changement, et quelle supériorité dans la manière nouvelle de Ghiberti ! Avec quel art il interroge la nature et quelles formes exquises il lui emprunte pour exprimer sa pensée ! Que l'on regarde, soit la figure d'Isaac tendant le cou au couteau de son père, soit la figure d'Abraham agenouillé devant les Anges, soit surtout le groupe des Anges, on comprendra tout le chemin parcouru par Ghiberti. On admirera la simplicité des attitudes, leur valeur expressive et, comme détail, le naturel des draperies, qui ne sont plus disposées en plis conventionnels, et qui ont perdu cette raideur qui leur donnait l'air d'être en métal, pour devenir souples et douces comme si elles étaient véritablement en étoffes de laine. Dans ce relief deux scènes sont figurées : à droite, le Sacrifice d'Abraham, à gauche, Abraham agenouillé devant les Anges. C'est la première fois que nous rencontrons dans l'œuvre de Ghiberti ces figures d'adolescents qui expriment à un si haut degré l'idée de jeunesse, de grâce et de beauté ; jeunes gens ou jeunes filles, nous les retrouverons désormais dans la plupart des œuvres suivantes ; ce seront les plus délicieuses créations du maître.

Dans ces quatre premiers bas-reliefs, Ghiberti se préoccupe surtout de la représentation du paysage. Epris de sa nouvelle idée, il va immédiatement à ses extrêmes conséquences ; il veut donner de son art une formule saisissante et frapper fortement les esprits. Jusqu'alors on n'avait jamais pensé que le bas-relief pût reproduire des paysages, des bois, des rochers, des fuites d'horizon, la lumière du soleil, et c'est à ces aspects qu'il donne la première place dans son œuvre. Ghiberti fait preuve de la plus étonnante habileté

SECONDE PORTE DE GHIBERTI
BAPTISTERE DE FLORENCE
(DETAIL)

dans l'art de rendre le feuillé des arbres et le pli des terrains ; il dispose avec une science consommée les groupes de figures sur les divers plans de son relief, et, sans la moindre confusion, il peut réunir dans la même œuvre des scènes différentes.

Sur ce dernier point, d'autres avant Ghiberti avaient agi de même, notamment les romains au IVe siècle, et les pisans au XIIIe. Mais ces anciens maîtres se contentaient de juxtaposer les diverses scènes les unes à côté des autres. En reprenant la même idée, Ghiberti lui donne une vie nouvelle, car l'emploi de la perspective lui permet d'espacer les motifs et de les varier en les disposant sur des plans différents. A mon sens, cette forme n'a rien de blâmable et, en y renonçant, l'art de la sculpture me paraît s'être privé, bien inutilement, d'une ressource précieuse. Les peintres modernes ont agi comme les sculpteurs, abandonnant une tradition qui avait été conservée, même au XVIe siècle, par les plus grands maîtres de l'Italie, notamment par Raphaël, dans le *Saint Pierre en prison*, et par Véronèse dans l'*Enlèvement d'Europe*.

Dans les deux reliefs suivants, l'*Histoire de Jacob* et l'*Histoire de Joseph*, Ghiberti, après avoir montré quel parti on pouvait tirer du paysage, a voulu faire la même preuve pour l'architecture, et ici sa démonstration est plus victorieuse encore. Aux quatre premiers reliefs, en effet, on pouvait faire quelques objections ; on pouvait dire que les arbres et les rochers tenaient une place trop importante, que leur représentation avait d'autant moins d'intérêt qu'elle ne pouvait être qu'une insuffisante imitation de la réalité, qu'une place prépondérante n'avait pu leur être accordée qu'au grand détriment de la figure humaine, et que le relief brutal de toutes ces choses inanimées nous empêchait de bien voir les petites figures disséminées dans ce fouillis d'arbres et de rochers, détruisait les lignes formées par les groupes de figures et supprimait tout effet d'ensemble.

Ces objections sont graves, et il semble que les successeurs de Ghiberti s'en soient bien rendu compte ; car si, depuis lors, le paysage a été souvent conservé dans les bas-reliefs, il ne l'a plus été avec une telle prédominance, et Ghiberti lui-même, dans ses œuvres ultérieures, a réservé à la figure humaine une place plus importante.

Dans les deux *Histoires de Jacob* et *de Joseph*, Ghiberti emploie des fonds d'architecture aux formes moins compliquées que les paysages ; il n'éparpille plus ses figures ; il les rassemble et se préoccupe de la silhouette générale, de l'ordonnance rythmée de la composition. Quelque préférence qu'on puisse avoir pour l'ancienne forme romaine du bas-relief, on est obligé de reconnaître qu'ici l'art de Ghiberti est vraiment sans reproche et digne de figurer aux côtés des plus belles œuvres de l'art grec.

Enfin, dans les quatre reliefs suivants, la manière de Ghiberti prend un nouveau développement. Il limite la place réservée aux fonds de paysage ou d'architecture, et s'attache surtout à multiplier les personnages et à reproduire le mouvement des foules. Par une nouvelle et heureuse application de la perspective, il élève son point de vue, et il peut ainsi étager ses personnages et les disposer sans effort sur plusieurs plans. Dans cette dernière manière, Ghiberti déploie une habileté prestigieuse et il parvient à créer avec le bronze des œuvres luttant en ampleur et en étendue avec les fresques des peintres contemporains.

Dans sa dernière œuvre, *Salomon recevant la reine de Saba*, nous trouvons une admirable ordonnance que Raphaël a reproduite presque littéralement dans son *Ecole d'Athènes*. Comme dans l'*Ecole d'Athènes*, voici, dans le fond, les belles lignes fuyantes d'un temple et, au milieu, sur une estrade, les deux acteurs principaux de la scène, escortés, à droite et à gauche, par deux groupes de personnages, groupes qui se reproduisent, sur un plan moins élevé, en avant du tableau. Non moins habile et savante est la *Bataille contre les Ammonites*, où les groupes de guerriers sont si adroitement disposés autour du motif central représentant David coupant la tête de Goliath.

Mais il faut bien le dire, si Ghiberti, dans ces derniers reliefs, fait preuve de la science la plus consommée, s'il parvient à triompher de ce problème qui le hantait si obstinément, celui de creuser le bronze et de donner à l'art de la statuaire les ressources de la peinture, il encourt cependant divers reproches. Son œuvre devient trop compliquée; les figures, malgré leur beauté, ne se détachent plus avec la même netteté qu'auparavant; surtout il semble que la préoccupation de la technique ait diminué le sentiment poétique. Ces dernières compositions, qui nous étonnent par leur science, ne font plus naître en nous le même frisson d'enthousiasme que provoquait la *Naissance d'Eve* ou la *Vie d'Abel*.

Nous venons d'étudier les Portes de Ghiberti, en nous plaçant uniquement au point de vue de l'ordonnance générale. L'artiste va nous paraître non moins grand, si nous étudions le style de ses figures. Dans la première Porte, son style était encore conventionnel. Etroitement attaché aux doctrines de l'école gothique à son déclin, il semblait croire que la beauté ne pouvait exister en dehors de certains mouvements du corps et de certaines formes de draperies; et, partant, ses figures étaient monotones et d'une observation insuffisante. Dans la seconde Porte, il n'y a plus trace de ce mauvais goût et le style devient d'une telle pureté, d'un si grand naturel, qu'on peut le dire inimitable. Le sentiment spécial de la beauté des lignes, du charme d'une élégante silhouette et, plus particulièrement, la recherche de ces formes souples et gracieuses qui sont le signe de la jeunesse, constituent l'art propre de Ghiberti et le distinguent de celui de tous ses contemporains. Dans la première Porte, il avait tenté de reproduire une grande variété de sentiments; dans la seconde, il ne paraît plus se préoccuper au même degré de l'expression, ou plutôt il semble ne plus vouloir exprimer qu'une seule idée, l'idée de la jeunesse et de la beauté. Nul n'a su dire comme lui:

> Ce que peuvent sur nous pour guérir toute peine
> Ces deux signes jumeaux de paix et de bonheur,
> Jeunesse de visage et jeunesse de cœur.

Où pourrions-nous trouver des figures plus charmantes que cette Eve s'éveillant à la vie, les anges apparaissant à Abraham, Abel dirigeant sa charrue, le fils de Noé se détournant de son père, ou cette jeune mère qui, dans l'Histoire de Joseph, porte un sac de blé sur sa tête? Jamais l'humanité n'a conçu un plus beau rêve, jamais elle n'a fait une halte si heureuse dans sa longue route de douleurs. Ghiberti est bien vraiment le plus

pur représentant du génie de ce peuple italien, qui semble prédestiné, plus que tout autre, à chanter la jeunesse, l'amour, tous les sourires de la vie.

En résumé, Ghiberti, dans le dessin de ses figures, s'est élevé à une pureté de style, à une beauté que, seuls, André de Pise et Luca della Robbia ont su atteindre. Sur ce point, il a créé des œuvres irréprochables. Mais Ghiberti est encore plus grand peut-être par ses tentatives audacieuses et parfois si contestables de modifier la technique du bas-relief. Quelques erreurs qu'il ait pu commettre, il a créé une forme nouvelle, que l'art ancien n'avait pas connue, forme si féconde que, depuis quatre siècles, les sculpteurs n'ont cessé de l'adopter. C'est son influence qui va régner dans le bas-relief, au XV^e et au XVI^e siècle; c'est elle qui, au XVII^e siècle, va animer les compositions de l'Algarde et du Bernin et, de nos jours, un sculpteur français, M. Dalou, vient de montrer encore quel admirable parti on pouvait tirer d'une telle conception artistique.

Les bas-reliefs de Ghiberti ne constituent pas l'unique intérêt de ses Portes. Il faut étudier avec le même soin les encadrements qui, tout autant que la partie principale, paraissent avoir retenu l'attention du maître. Tout d'abord, nous signalerons les petites têtes placées à l'angle de chaque bas-relief. Dans la première Porte, on voit encore quelques têtes de fantaisie, peu intéressantes, parce qu'elles n'ont ni vie, ni caractère; mais, avec cette faculté d'observation qui lui avait fait trouver les belles attitudes de ses personnages, il ne tarde pas à s'élever jusqu'à l'art du portrait et il s'y montre un maître supérieur. C'est à cette époque, du reste, que les plus beaux portraits ont été faits en Italie. On ne trouvera pas, il est vrai, ces bustes séparés, ces portraits détachés, qui vont apparaître dans l'art italien pendant la seconde moitié du siècle; mais ici, comme en peinture, les portraits ont leur place dans les œuvres monumentales. Pour connaître cet art dans toute sa beauté, il faut joindre aux portraits de Ghiberti ceux de Luca della Robbia

Détail de la seconde Porte du Baptistère

dans sa porte du Dôme, et surtout ceux des statues de Donatello. De même, c'est dans la première moitié du xv^e siècle que Pisanello modèle ces merveilleuses médailles qui n'ont pu être surpassées, et que Masaccio, dans la chapelle Brancacci, inaugure, en peinture, l'art du portrait.

Décoration du Chambranle de la première porte du Baptistère

Enfin, le génie de Ghiberti éclate, avec une non moins grande supériorité, dans les parties purement décoratives. Dans la première Porte, il se contente d'entourer le bas-relief d'une légère bordure; mais, dans la deuxième Porte, l'encadrement général et la décoration des pilastres prennent une importance capitale. Il est difficile de trouver un motif plus beau que ces statuettes alternant avec des bustes, dans un riche enroulement de feuillages. Ghiberti dotait ainsi l'art de la statuaire d'un motif qui avait été très en honneur, au xiv^e siècle, chez les peintres giottesques.

Non moins importante est la décoration des chambranles des deux Portes, décoration composée exclusivement de fleurs, de fruits et de feuillages, au milieu desquels s'ébattent des oiseaux. Pour la première fois, en Italie, l'ornementation est empruntée à la faune et à la flore du pays. Ghiberti renonce aux ornements géométriques, aux rinceaux, à ces feuillages fantaisistes, qui, pendant tout le cours du Moyen-âge, avaient constitué la décoration italienne et, d'autre part, il n'emprunte aucun motif à cette antiquité romaine que Brunelleschi et Michelozzo commençaient à remettre en honneur. En agissant ainsi, Ghiberti se rattache à ce grand courant de l'art gothique qui régnait en France depuis deux siècles. Mais le fait que Ghiberti travaille
vers le milieu du xv^e siècle, et qu'il emploie le bronze au lieu de la pierre, suffit à donner à son art des caractères sensiblement différents de l'art des maîtres de la grande époque gothique. Lorsque les sculpteurs du xiii^e siècle, pour décorer les parois de leurs immenses édifices, s'avisèrent de chercher leurs motifs dans la flore qui s'épanouissait autour d'eux, ils comprirent qu'il leur était impossible de reproduire toutes les délicatesses des feuilles et des fleurs. Une interprétation devenait indispensable. Ils interrogèrent la nature, mais, sans chercher à la copier trop servilement, ils la simplifièrent en vue de l'adapter aux nécessités de leur décoration; et ils le firent avec un tel sentiment artistique que leur art est à juste titre considéré comme une des plus grandes merveilles de l'art décoratif. Plus tard, devenant plus habiles, plus audacieux, plus téméraires, perdant d'autre part le sentiment des nécessités architecturales, les sculpteurs tentèrent de se rapprocher

plus étroitement de la nature, et toute l'évolution de l'art gothique peut se reconnaître d'après l'effort, plus ou moins grand, fait en vue de cette imitation.

Or Ghiberti intervient dans l'art, précisément au moment où le monde gothique est épris par-dessus tout de réalité. Et si cette trop grande fidélité ne convenait pas à la décoration des cathédrales françaises, si le grain un peu rude de la pierre se prêtait mal à la reproduction des finesses des végétaux, Ghiberti, travaillant le bronze, ciselant de petits bas-reliefs, pouvait aller plus avant que les sculpteurs français et trouver dans l'imitation fidèle de la nature les principes d'une décoration nouvelle.

Le Baptême du Christ

Bas-relief des Fonts baptismaux de Sienne

Mais quelle que soit la science d'un sculpteur, quelles que soient les ressources dont il dispose, il ne peut se contenter d'être un copiste et toujours quelque interprétation est nécessaire. Le végétal, en raison de la délicatesse de ses formes, de l'espacement des feuilles, ne pourrait être copié sans laisser subsister de grands vides, et Ghiberti, agissant sur ce point comme les fleuristes, ne copie pas une tige ou une branche, mais compose des bouquets. Il reproduit, sans les modifier en rien, une feuille, un bouton, une fleur, un fruit, mais il groupe un peu artificiellement tous ces éléments. Et si le bouquet est charmant, d'un gracieux effet décoratif, il faut reconnaître qu'il n'a pu être obtenu que par une sensible modification du port naturel des végétaux reproduits.

L'art de Ghiberti a eu des conséquences prodigieuses. Pendant tout le cours du XVe siècle, à côté de la décoration en arabesques dérivant de l'art antique, se développera toute une admirable décoration empruntée à la flore italienne; et nous verrons quels chefs-d'œuvre elle produira entre les mains de Luca della Robbia et, plus tard, entre celles de Desiderio et de Mino da Fiesole.

Dans les recherches décoratives de Ghiberti, il faut noter enfin son amour tout particulier pour les animaux. Dans la bordure de la première Porte, il a semé à profusion les petites bêtes, telles que lézards, grenouilles, escargots, crabes, cigales; dans la seconde Porte il étudie des animaux de plus forte taille, tels que pigeons, perdrix, cailles, hiboux, aigles, écureuils; enfin, dans ses bas-reliefs, il ne laisse passer aucune occasion de représenter quelque animal: ce sont des bœufs et des moutons dans la *Vie d'Abel*, un âne dans la *Vie d'Abraham*, des chiens dans la *Vie de Jacob*, des chevaux dans la *Reine de Saba* et toute une ménagerie, cerf, lion, éléphant, ours, dans la *Vie de Noé*.

Pour suivre Ghiberti dans les recherches qui ont été l'œuvre fondamentale de sa vie, nous avons réuni, dans une même étude, les deux Portes du Baptistère qui, on peut le dire, n'ont cessé d'être sa plus constante préoccupation depuis les débuts de sa carrière jusqu'à sa mort. Maintenant, revenant sur nos pas, nous allons parler de ses autres œuvres.

Châsse de San Zanobi

Les deux reliefs des *Fonts Baptismaux* de Sienne, terminés vers 1427, représentent la transition entre le style des deux portes. Le *S. Jean devant Hérode*,[1] par la disposition des figures et l'absence de perspective, se rapproche du style de la première Porte, tandis que le *Baptême du Christ*, par l'admirable groupe des Anges, annonce les recherches de la seconde Porte.

De 1428 est la *Châsse de S. Hyacinthe*, œuvre très simple, mais charmante, qui est décorée sur sa face principale de deux anges tenant une couronne, motif dérivé de l'art romain, mais transformé par la pensée chrétienne.

La *Châsse de San Zanobi*, terminée en 1446, est beaucoup plus importante; elle est décorée, sur une des faces, par des groupes d'anges tenant une couronne, et, sur les trois autres faces, par des bas-reliefs représentant les miracles de San Zanobi. Ces bas-

(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.

reliefs appartiennent au même style que la *Prise de Jéricho* et la *Reine de Saba.* Le bas-relief de la face principale, peut-être un peu confus, représente une foule compacte dont toutes les parties sont loin d'avoir le même intérêt, mais le groupe central de la mère désespérée et du saint implorant le ciel est de la plus grande beauté. Dans les bas-reliefs

Châsse de San Zanobi

latéraux on admirera une figure étendue à terre, dans un raccourci aussi habile qu'audacieux, et le mouvement si juste du bouvier poussant ses bœufs avec son aiguillon.

En outre, vers la même époque, Ghiberti fit un certain nombre de dessins pour les verrières de la Cathédrale: en 1437, le vitrail de la rose centrale, représentant l'*Assomption*, et, en 1443, les trois vitraux de la chapelle du chœur, représentant l'*Ascension*, la *Prière au jardin des oliviers* et la *Présentation au Temple*. La même année, il prenait part à un concours pour un vitrail représentant le Couronnement de la Vierge, mais le projet de Donatello fut préféré.

Il nous reste enfin à parler des trois statues faites par Ghiberti pour l'église d'Or San Michele: le S. Jean Baptiste, fait en 1414, pour l'*Arte di calimala*, le S. Mathieu, fait en 1422, pour l'*Arte del cambio*, et un peu plus tard, en 1428, le S. Etienne, fait pour l'*Arte della lana*.

En 1414, la décoration extérieure d'Or San Michele était déjà très avancée. En outre des statues faites au XIVe siècle, on y voyait celles de Nanni di Banco et les deux premières statues de Donatello, le S. Pierre et le S. Marc. Mais toutes les statues faites précédemment étaient en marbre, et Ghiberti, le premier, avec son *S. Jean Baptiste* allait faire une statue en bronze. C'était là une grande nouveauté pour Florence qui n'avait encore vu aucun de ses artistes oser entreprendre la fonte d'une statue de bronze. On peut dire que Ghiberti fut réellement à Florence le créateur de cette école des fondeurs de bronze qui plus tard, soit avec le Gattamelata de Donatello, soit avec le Colleone et l'Incrédulité de S. Thomas de Verrocchio, soit avec le Tombeau de Sixte IV de Pollaiuolo, soit avec la Prédication de S. Jean de Rustici, devait produire tant d'admirables chefs-d'œuvre. Avant Ghiberti, il n'y a pas à Florence d'ateliers de fondeurs. Le seul grand travail de bronze qui fut fait au XIVe siècle, la Porte du Baptistère d'André de Pise, fut fondue par des ouvriers vénitiens appelés spécialement pour cela à Florence. Et depuis cette époque aucune autre grande œuvre de bronze ne fut entreprise. Les orfèvres se consacrent à des travaux plus délicats et manient surtout l'argent et l'or.

S. Mathieu
(Or San Michele)

Ce fut Ghiberti qui eut l'audace de faire renaître cet art du bronze appliqué aux grandes statues. Il est probable que ses contemporains ne croyaient pas à la réussite d'une telle tentative. C'est du moins ce que nous pouvons supposer d'après un passage des Commentaires de Ghiberti où il dit « qu'il exécuta cet ouvrage à ses frais, étant exposé, s'il ne réussissait pas, à perdre ses débours. » Cet art de la fonte des grandes statues étant encore à ses débuts, Ghiberti devait inévitablement rencontrer bien des difficultés. Lorsqu'il fondit sa seconde statue, le S. Mathieu qu'il fit huit ans plus tard, il n'eut pas le même succès que pour la première; la fonte fut manquée et il fallut tout recommencer. Ghiberti, qui ne voulait pas avoir le déshonneur d'un échec, offrit de prendre à sa charge les frais de la nouvelle opération qui, cette fois, réussit parfaitement.

C'était du reste des entreprises extrêmement coûteuses que celles de ces statues de bronze, et, seules, les plus riches corporations pouvaient en faire la dépense. En effet

alors que l'on payait, (les registres de la Cathédrale de Florence en font foi), 30 à 40 florins à Piero di Giovanni Tedesco et à Niccolò d'Arezzo pour leurs statues de marbre, alors que l'on ne dépassa jamais plus tard le prix de 100 florins pour les statues commandées à Nanni di Banco et à Donatello; c'est 650 florins que Ghiberti reçut pour le *S. Mathieu.* La seule dépense du bronze pesant 3000 livres s'était élevée à 296 florins.

S. Jean Baptiste
(Or San Michele)

Les riches corporations florentines trouvèrent cet art des statues de bronze si magnifique qu'elles ne voulurent plus se contenter de leurs anciennes statues de marbre. Et c'est ainsi qu'en 1428 l'Art de la laine remplaça sa vieille statue de S. Etienne en marbre par un S. Etienne en bronze.

Dans sa première statue, dans le *S. Jean Baptiste,* Ghiberti est tout entier dominé par l'influence gothique, caractérisée par la surcharge des étoffes, par la profondeur des plis faisant de très vives oppositions d'ombre et de lumière, par cette disposition si particulière d'un pli en diagonale allant du pied droit à l'épaule gauche, et enfin par l'inclinaison des hanches. Si la statue peut encourir quelques reproches en raison du style adopté par Ghiberti dans les draperies, elle ne mérite que des éloges si l'on considère la tête du saint, d'un caractère énergique et sauvage, d'une réelle grandeur. On remarquera aussi le bras tenant la croix, qui est un des premiers nus que nous rencontrions dans la grande statuaire florentine.

Dans le *S. Mathieu,* l'art de Ghiberti nous apparaît beaucoup plus sobre et plus châtié. Comme dans la statue précédente, Ghiberti conserve le mouvement incliné des hanches, le même grand pli diagonal, mais le style des draperies est plus simple, plus naturel et la tête grave, méditative est de la plus grande beauté. Sans suivre Donatello dans ses excès de naturalisme, Ghiberti, uniquement préoccupé de le pensée religieuse, crée vraiment une admirable figure d'apôtre. On admirera tout le savoir de l'art du fondeur, la finesse avec laquelle sont indiqués les cheveux, la barbe et les formes de la main. Dans l'art du bronze, seuls, Donatello et Verrocchio égaleront Ghiberti.

La statue de *S. Etienne* mérite les mêmes éloges. L'attitude est plus simple, plus naturelle encore que dans l'œuvre précédente, et sur la figure de S. Etienne, si jeune et belle, apparaît la mâle énergie des martyrs. Ce sont là vraiment des statues que le

Christianisme peut citer, à juste titre, comme de purs chefs-d'œuvre, émanés tout entiers de sa pensée.

Avant de quitter ces statues, il faut parler des Tabernacles dans lesquels elles sont placées. Du Tabernacle de S. Etienne, il n'y a rien à dire. C'est un des Tabernacles faits en 1340; Ghiberti n'a ici d'autre rôle que de remplacer la vieille statue de marbre de S. Etienne par une statue de bronze. Le Tabernacle de S. Jean, par contre, est de l'époque de Ghiberti et représente très exactement l'art florentin en 1414. Il est ordonné dans la même manière que le Tabernacle de S. Marc de Donatello, et il représente une des dernières formes de l'art gothique florentin. De tous ces tabernacles, le plus intéressant est celui de S. Mathieu. Nous savons qu'il fut commandé en 1422, et exécuté, sur les dessins de Ghiberti, par Jacopo di Piero et Giovanni di Niccolò. [1] Ce tabernacle est digne de la plus grande attention, car on y trouve un des premiers symptômes de l'art de la Renaissance en architecture, une des premières tentatives d'affranchissement de l'art gothique. Certes cet effort est encore bien timide, mais il est indéniable. Ghiberti conserve encore la forme de l'arc aigu pour le cintre de sa niche, et il couronne le tabernacle par les crochets de l'art gothique, mais c'est tout ce qui subsiste de cet art, et, à côté de lui, nous voyons apparaître des formes nouvelles, les pilastres cannelés, les chapiteaux et le fronton antiques. Par ce tabernacle, Ghiberti est l'émule de Brunelleschi qui, à cette époque, n'avait encore construit que le Portique de l'Hôpital des Innocents. Dans la formation du style de la Renaissance, on sait que les peintres, les sculpteurs, les décorateurs, ont joué un très grand rôle, au côté même des architectes. Il ne faut pas négliger d'étudier leurs œuvres où l'on trouve souvent, soit dans les parties accessoires d'un tableau ou d'un bas-relief, soit dans les ornements du cadre, des recherches originales, très hardies, qui parfois ont précédé les travaux des architectes. A ce point de vue on considérera, comme très dignes d'attention, les bas-reliefs de la première Porte de Ghiberti. Dans le premier relief, représentant l'*Annonciation*, la niche sous laquelle est placée la Vierge est à plein cintre, et non en arc brisé; mais on n'y trouve pas d'autre trace d'inspiration antique, pas plus qu'il n'y en a dans les reliefs suivants : dans l'*Adoration des Mages*, le *Christ au milieu des docteurs*, le *Christ chassant les vendeurs du Temple*. Dans la *Cène*, pour la première fois, apparaissent des chapiteaux antiques et, dans la *Flagellation*, des colonnes et des pilastres cannelés. Il est probable que ces derniers bas-reliefs ont été faits vers 1420.

En signalant ces réminiscences d'art antique, je dois redire avec insistance qu'elles ne se voient chez Ghiberti que dans les parties accessoires de ses œuvres. Pour le fond même de son art il est difficile de le rattacher à l'antiquité, et l'on doit reconnaître que ses principales qualités lui vinrent de l'enseignement de ses maîtres et de l'étude de la nature.

En effet, par le style de ses draperies, Ghiberti dépend tout d'abord de l'art gothique et, lorsqu'il change de manière, c'est pour s'inspirer du costume contemporain et

(1) BALDINUCCI, *Vie de Ghiberti.*

non des draperies antiques. On remarquera en particulier, dans l'*Histoire de Jacob* et dans celle de *Joseph*, le parti qu'il a su tirer des justaucorps et des chausses collantes.

Si Ghiberti avait cherché à imiter l'antique, il eût renoncé à costumer ses personnages, pour représenter surtout des figures nues, comme on le fit au XVIe siècle. Or, chez lui, il n'y a presque pas de nus, et on ne les rencontre que là où ils sont indispensables: dans les scènes de la *Création*, du *Baptême*, de la *Flagellation* et du *Crucifiement*. Dans les parties décorant la bordure des portes, là où il était libre d'agir à sa fantaisie, une seule figure est nue, celle de *Samson*, et cela surprend d'autant plus que, quelques années auparavant, Niccolo d'Arezzo avait fait un grand usage de figures nues dans la décoration de la Porte de la Mandorla.

S. Etienne
(Or San Michele)

Si Ghiberti avait été un disciple de l'art antique, il eût imité les formes du bas-relief romain; or, aucun maître moderne ne s'est plus éloigné que lui, sur ce point, de l'art antique et n'a créé une forme en plus complète opposition avec cet art.

Bien plus, il n'emprunte jamais le moindre motif de décoration à l'antiquité, et il renonce même à ces arabesques que la tradition du Moyen-âge avait conservées, pour adopter dans toutes leurs conséquences les doctrines du gothique du Nord. Cette ornementation de Ghiberti, exclusivement empruntée à la nature, aux diverses formes du règne animal et du règne végétal, est d'autant plus remarquable que, déjà dans la première moitié du XVe siècle, les formes décoratives romaines revenaient en honneur à Florence, sous l'action de Brunelleschi, de Michelozzo, de Donatello et d'Alberti.

Ajoutons enfin que jamais Ghiberti ne demande à l'antiquité le sujet de ses compositions. D'un bout à l'autre de sa carrière il conserve la pure tradition chrétienne, et, dans toute son œuvre, on ne pourrait citer, je ne dis pas une composition, mais même une seule figure appartenant à la mythologie ou à l'histoire antique.

Et si l'on vient nous dire que, malgré tout, sa grandeur et celle des maîtres du XVe siècle tiennent à l'étude de l'antiquité, que, sans elle, ils n'eussent jamais possédé au même degré la grâce, l'élégance, la pureté des sentiments, l'amour de la beauté des formes, en même temps que le spiritualisme de la pensée, je ne puis m'empêcher de songer que

ces qualités sont les qualités dominantes du XIIIe et du XIVe siècle, de ces siècles où l'influence de l'antiquité était minime, qu'elles se retrouvent encore au XVe siècle chez tous les peintres qui, eux, de l'avis unanime, ne se sont pas inspirés de l'antiquité, et qu'elles disparaissent précisément le jour où s'exerce librement l'influence antique. L'influence de l'antiquité au XVIe siècle n'a-t-elle pas eu, en effet, pour conséquence, de supprimer cette élégance, cette jeunesse, cette fraîcheur, ce spiritualisme de l'art chrétien, pour y substituer la force et la lourdeur de la statuaire romaine?

Ces conclusions ont été adoptées par M. Carl Cornelius, dans son livre sur *J. della Quercia.* Dans un chapitre, où cet écrivain montre l'action considérable exercée par l'art gothique sur l'art italien, il dit: « Ghiberti a été le plus brillant représentant de l'art gothique qui chante, dans ses œuvres, son chant du cygne » (p. 58). (1)

Ghiberti, dans ses *Commentaires*, ce livre si précieux, nous révèle lui-même toutes les préoccupations de son esprit. Sans doute il aime l'art grec; qui ne l'aimerait pas? Mais cette admiration ne l'empêche pas de louer avec le plus vif enthousiasme les maîtres italiens ses prédécesseurs, et il semble même ne pas se rendre un compte exact de la différence qui existe entre l'art grec et l'art italien du XIVe siècle. Les maîtres de l'école giottesque lui paraissent si éminents, qu'il les compare aux plus grands artistes de la Grèce. (2) Si vraiment Ghiberti s'était inspiré des œuvres de l'antiquité grecque, n'aurait-il pas vu combien elles différaient des œuvres de l'art chrétien?

Au nombre des sculptures gothiques que Ghiberti devait connaître, il ne me paraît pas téméraire de placer les sculptures de Strasbourg, l'*Ancienne* et la *Nouvelle Loi*, et surtout les œuvres plus récentes du portail principal, les *Vierges folles* et les *Vierges sages.* Les sculptures de Strasbourg, moins solennelles, moins graves que les sculptures de l'Ile-de-France, appartiennent, par certains côtés, à ces écoles des bords du Rhin, plus gracieuses, plus douces, où le mysticisme religieux s'allie d'une façon si charmante à la recherche de la beauté féminine, dans une manière qui a la plus grande analogie avec le style de Ghiberti. (3)

Quelle différence entre l'attitude de Ghiberti, si respecteuse et si pleine d'admiration pour ses prédécesseurs, et celle des artistes du XVIe siècle, qui méprisaient profon-

(1) Voici encore quelques autres appréciations dans le même sens:

« Ghiberti a plus qu'aucun autre de ses grands contemporains gardé dans sa manière des restes du gothique. » *Cicerone*, II, p. 343).

« L'influence de l'antique qui fit de Ghiberti un des meilleurs connaisseurs et des plus fameux collectionneurs de son époque, ne l'a jamais poussé à traiter des sujets classiques, ni à travailler dans le style gréco-romain. » (PERKINS, *Ghiberti*, p. 17).

Les écrivains du XVIIIe siècle ne s'y étaient pas trompés; ils tenaient Ghiberti pour un gothique et, comme tel, ils le méprisaient. L'appréciation du président de Brosses mérite d'être citée: « Le Baptistère, dit-il, est ouvert par trois Portes de bronze, sur lesquelles sont moulées, en petits cadres les histoires de l'Ancien Testament. On prétend que Michel-Ange les jugeait dignes d'être les Portes du Paradis; mais ce n'est pas la seule sottise qu'on lui fasse dire. » (*Lettres*, I, p. 240).

(2) « Giotto compta des élèves innombrables, tous aussi habiles que les Grecs de l'antiquité.... J'estime qu'en ce temps (XIVe siècle) l'art de la peinture florissait en Toscane plus qu'à toute autre époque et bien plus qu'il n'avait jamais fleuri en Grèce. » (GHIBERTI, *Commentaires*).

(3) Nous savons positivement que Ghiberti était très au courant des recherches de l'école gothique. Il célèbre tout particulièrement un maître allemand « dont les ouvrages, dit-il, par leur fini, rappelaient ceux des anciens sculpteurs grecs. Il excellait dans les têtes et dans toutes les parties du corps. Il y avait une grâce exquise dans ses œuvres. » Et il ajoute un détail qui est de la plus haute importance: « J'ai vu un très grand nombre de plâtres moulés sur ses statues. »

dément tout ce qui ne portait pas la marque de l'antiquité romaine! On sent bien par là qu'au XVIe siècle il y eut une rupture dans l'art italien; mais au début du XVe il en est encore tout autrement, et Ghiberti est le premier à se reconnaître le fidèle disciple de ses prédécesseurs. Le cri de guerre de la Renaissance fut la haine du Moyen-âge. Le XVe siècle, au contraire, en fut le fils soumis et reconnaissant.

S. Jean devant Hérode

Bas-relief des Fonts baptismaux de Sienne

Sacrifice d'Abraham
Bas-relief du Concours pour la Porte du Baptistère

BRUNELLESCHI

1377 – 1446

Brunelleschi, qui fut pour Ghiberti le concurrent le plus redoutable, lors du Concours de 1401 pour la porte du Baptistère de Florence, eût été un des plus grands maîtres de la sculpture florentine, s'il n'avait abandonné l'étude de cet art pour se consacrer tout entier à l'architecture.

Le Concours de Brunelleschi est la preuve que la nature de son esprit le destinait à jouer dans l'art le rôle qu'il laissa prendre à Donatello. Son bas-relief représentant le *Sacrifice d'Abraham*, si intéressant par ses audaces, par l'observation précise des formes, par la hardiesse de l'invention, et surtout par l'énergie de la pensée et la puissance dramatique, annonce cet art que nous verrons dans quelques années s'épanouir entre les mains de Donatello. Le *Sacrifice d'Abraham* de Brunelleschi et celui de Ghiberti mettent en présence, dès le début du xve siècle, les deux grandes formes d'art qui, pendant tout un siècle, vont régner dans l'école florentine; avec Ghiberti, la beauté sereine des formes; avec Brunelleschi et Donatello, les drames de la pensée.

Si l'on songe à l'art châtié de Ghiberti, aux lignes si pures de son bas-relief, on est tenté de considérer l'œuvre de Brunelleschi comme entachée d'inexpérience et de barbarie. Mais si nous étudions les sentiments exprimés, quel intérêt puissant ne trouverons-nous pas dans l'œuvre de Brunelleschi ! Des formes chétives, anguleuses, émaciées du pauvre Isaac, se dégage une douloureuse expression de souffrance; l'Abraham, hagard, épouvanté, avec ce geste terrifiant du sacrificateur qui va égorger sa victime, est une figure

qui donne le frisson, et combien admirable encore est le geste rapide et impérieux de l'ange arrêtant le bras d'Abraham : un geste digne de Rembrandt. (1)

Mais quel que soit l'intérêt de ce bas-relief, la véritable gloire de Brunelleschi, comme sculpteur, est son *Christ* de S.te Marie Nouvelle. On sait, à propos de ce Crucifix, l'histoire si plaisamment contée par Vasari. Donatello ayant invité Brunelleschi à lui donner son avis sur un Christ qu'il venait de terminer, Brunelleschi lui aurait cruellement reproché d'avoir représenté, non un Dieu, mais un paysan crucifié. Et Donatello ayant répondu à Brunelleschi : « Prends donc un morceau de bois et tâche de faire mieux », celui-ci piqué au jeu se renferma chez lui pendant plusieurs mois et fit le Christ de S.te Marie Nouvelle.

C'est là sans doute une de ces inventions plaisantes par lesquelles Vasari tentait d'animer son récit. Je ne cherche pas à la discuter ; je me contente de retenir de cette historiette l'admiration de Vasari pour l'œuvre de Brunelleschi, et de noter avec quelle intelligence il a compris la beauté d'une telle figure, et opposé sa noblesse calme aux excessives violences de Donatello.

Mais il est un point du récit de Vasari qu'il convient de ne pas laisser sans discussion, c'est la date qu'il attribue au Christ de Brunelleschi et par suite à celui de Donatello. Vasari, après avoir cité le *Christ* et diverses œuvres de Brunelleschi, ajoute : « Après ces choses, en 1401, on délibéra de faire la Porte du Baptistère ». Vasari, on le sait, s'est continuellement préoccupé dans sa *Vie des peintres*, d'énumérer les œuvres en suivant un ordre chronologique. Il était impossible que, dans une entreprise aussi gigantesque, il ne commît pas nombre d'erreurs. Un des principaux efforts de la critique moderne a consisté à les relever ; mais tant qu'elle n'a pu faire ses corrections avec certitude, le texte de Vasari continue à faire foi. Or ici, il y a une erreur capitale à rectifier.

La critique, il est vrai, n'a jamais songé à accepter littéralement le texte de Vasari et à admettre, ce qui serait impossible, que le *Christ* de Brunelleschi est antérieur au *Sacrifice d'Abraham*, mais elle pense généralement que la petite anecdote de Vasari s'est passée pendant la jeunesse du maître et, du même coup, le *Christ* de S.ta Croce devient une œuvre de la jeunesse de Donatello. C'est là un point capital pour la chronologie des œuvres de Donatello et pour l'histoire de la sculpture florentine.

A mon sens, la comparaison du *Christ* de Brunelleschi avec le *Sacrifice d'Abraham* prouve qu'il s'est écoulé entre les deux œuvres un laps de temps considérable. Le *Sacrifice d'Abraham* est encore l'œuvre inexpérimentée d'un jeune homme, tandis que le *Christ*, par la pureté des formes et la science impeccable des nus, nous apparaît comme l'œuvre d'un maître dans toute la force de son talent. Au surplus, en comparant ce *Christ* avec les autres œuvres contemporaines de l'école florentine, nous voyons qu'il est impossible de le supposer fait avant 1430. Antérieurement à cette date, il n'y a pas, dans toute

---

(1) Le style décousu de ce bas-relief, non moins que le type particulier de chaque figure, montre toute l'indépendance de Brunelleschi en tant que sculpteur, vis-à-vis de l'art antique.

l'école, une seule œuvre d'un style semblable. Le *Christ* de Brunelleschi, comme le *Christ* de Donatello, s'emplace tout naturellement dans la décade de 1430, au moment où Donatello modifie sa première manière et inaugure à Florence le style réaliste et dramatique.

Relativement au récit de Vasari, il faut noter que Manetti n'en dit pas un mot dans sa Vie de Brunelleschi. Or, pour tout ce qui a trait à Brunelleschi, Vasari n'avait pas d'autres renseignements que ceux qu'il trouvait dans le récit de Manetti, contemporain de ce maître. Pour toutes les discussions relatives à Brunelleschi il faut donc négliger le texte de Vasari pour s'en référer uniquement à Manetti. C'est pour avoir mal compris le texte de Manetti, que Vasari suppose que le *Christ* de Brunelleschi est antérieur à 1401. Au début de son livre, en effet, Manetti cite toutes les œuvres de sculpture faites par Brunelleschi, et il se contente de les énumérer brièvement. Quelques pages plus loin, faisant un retour sur la jeunesse de cet artiste, il reprend l'histoire du Concours pour la Porte du Baptistère, et il y insiste, cherchant, dans cette lutte, une première cause de ces relations tendues qui existèrent plus tard entre Ghiberti et Brunelleschi. Il suffit de lire avec quelque attention le livre de Manetti pour s'assurer qu'il n'a pas voulu dire que le bas-relief du Concours était postérieur au *Christ*, à la *Madeleine* et à toutes les autres œuvres qu'il a citées antérieurement.

Christ en bois de Ste. Marie Nouvelle

Et j'arrive ici au véritable intérêt de cette discussion. Pour comprendre comment Brunelleschi, qui n'a pour ainsi dire pas exercé le métier de sculpteur (1), s'est montré, dans ce *Christ*, un maître si accompli, n'est il pas vraisemblable de supposer qu'il a subi l'influence de Donatello, qui fut son intime ami, et qui, sans se laisser détourner par aucune autre préoccupation, consacrait tous les efforts de sa vie à l'étude du corps humain ? (2)

(1) Voici la liste des autres œuvres de sculpture attribuées à Brunelleschi :

1. Deux Figures pour l'autel de Pistoia. Ce fut sa première œuvre. Mais la critique n'a pas encore pu déterminer quelles étaient ces deux figures.
2. Une *Madeleine*, aujourd'hui perdue.
3. On lui attribue par erreur, le dessin des Evangélistes de la Chapelle Pazzi. Le dessin, comme l'exécution de ces figures, est l'œuvre de Luca della Robbia.

(2) Cfr. Vasari, *Vie de Brunelleschi :* « Brunelleschi avait une grande passion pour la sculpture et cela vint en suite de ses relations avec Donatello qui, dès sa jeunesse, était tenu pour un sculpteur de mérite, donnant de grandes espérances; ces deux jeunes gens s'aimaient d'une si vive affection qu'il semblait qu'ils n'auraient pas pu vivre loin l'un de l'autre. »

Brunelleschi, à mon sens, est en sculpture le disciple de Donatello; il s'est assimilé son art, et, en adoucissant la violence de ce maître, il a créé une figure plus douce que les siennes, que nous admirons sans réserve, parce qu'elle est plus conforme à l'idéal que la pensée chrétienne a conçu du Christ.

A Brunelleschi revient le mérité d'avoir mis en honneur les études de perspective, ces études qui passionnèrent si vivement les peintres florentins du xv^e^ siècle, notamment Masaccio et Paolo Uccello, et sans lesquelles nous n'aurions pas vu se développer l'art pittoresque des bas-reliefs de Ghiberti et de Donatello. En application de ses théories, Brunelleschi avait fait deux dessins, représentant la Place du Dôme et la Place de la Seigneurie. Ces dessins eurent une influence considérable et furent étudiés pendant tout le cours du xv^e^ siècle, comme le furent, au xvi^e^ siècle, le carton de la Bataille d'Anghiari de Léonard et le carton de la Bataille contre les Pisans de Michel-Ange. Malheureusement les dessins de Brunelleschi, pas plus que ceux de Léonard et de Michel-Ange, n'ont été conservés jusqu'à nos jours.

Quelle qu'ait été la valeur de Brunelleschi comme sculpteur et comme dessinateur, on peut dire que son principal titre de gloire fut son œuvre architecturale. Mais sur le véritable caractère de cette œuvre, sur le rôle de Brunelleschi dans la création de l'architecture de la Renaissance, la lumière n'est pas encore faite. Brunelleschi fut loin d'être le fervent et exclusif disciple de l'art antique que l'on a l'habitude de nous montrer. Si, à la fin de sa vie, il ouvre la porte aux idées nouvelles, et si, vraiment, il doit être tenu pour l'initiateur du style de la Renaissance, il faut reconnaître que ce ne fut là qu'une partie de son œuvre; s'il est le premier à s'intéresser au nouveau style, il est surtout grand pour avoir porté l'art du Moyen-âge à son point culminant: il est avant tout un disciple du xiv^e^ siècle, il est le dernier des architectes gothiques de l'Italie. Brunelleschi, sans doute, est l'auteur de la Sacristie et de l'Eglise de S. Laurent, et de là date une nouvelle orientation de l'art, mais il est, avant tout, l'auteur de la Coupole de la Cathédrale de Florence.

Sur la question de cette coupole, remarquons tout d'abord que ce n'est pas Brunelleschi qui en a eu l'idée. Cette coupole gigantesque, qui a 42 mètres de diamètre, et qui prend son point de départ à plus de 50 mètres au-dessus du sol, n'est pas, comme on l'a dit trop souvent, une idée inspirée par les monuments de Rome, c'est une conception des maîtres gothiques du xiv^e^ siècle, de cette école qui, après avoir créé les Dômes de Pise et de Sienne, avait conçu l'idée de Dômes plus gigantesques, et avait eu l'étonnante ambition d'unir les efforts des Romains et des Byzantins à ceux des Gothiques, en construisant un Dôme aussi vaste que le Panthéon et S.^te^ Sophie, et en le dressant dans les airs aussi haut que les nefs de Bourges et d'Amiens.

La gloire d'avoir conçu une coupole d'une telle dimension ne revient pas à Arnolfo di Lapo, qui, dans son plan primitif, n'avait pas eu l'audace d'une entreprise si co-

lossale; elle appartient aux maîtres qui, vers 1350, reprirent la construction de la Cathédrale, en transformant et en agrandissant prodigieusement le plan d'Arnolfo.

Lorsque Brunelleschi intervint dans la construction de la coupole, les quatre grands piliers et, tout le système des supports, murs et chapelles latérales servant à contrebuter la coupole, étaient déjà construits; les quatre arcs reliant les piliers entre eux étaient bandés, et le grand tambour octogonal destiné à porter la coupole était à peu près terminé. Il ne restait plus qu'à édifier la coupole elle-même et sans doute l'œuvre était suffisante pour illustrer un architecte. Brunelleschi pour l'avoir menée à bonne fin est, à juste titre, classé au nombre des architectes de génie; mais encore convient-il de ne lui attribuer que la gloire qui lui revient; surtout il importe de ne pas donner à un siècle et à une école ce qui appartient à un autre siècle et à une autre école, de ne pas faire honneur au XV^{e} siècle et à l'art de la Renaissance d'une œuvre conçue au XIV^{e} siècle, selon les lois de l'art gothique, d'une œuvre qui, à vrai dire, est le point culminant de l'art du Moyen-âge en Italie. De ce que Brunelleschi a fait la Sacristie et l'Eglise de S. Laurent, et que, par là, il a ouvert l'âge de la Renaissance, cela ne prouve en rien que la coupole de la Cathédrale appartienne à cet art nouveau.

D'autre part ne devons-nous pas tenir pour suspect le récit de Vasari nous parlant des longues études faites à Rome par Brunelleschi, en vue de trouver des enseignements pour édifier sa coupole? Quels conseils aurait-il pu trouver dans cette ville de Rome où pas un seul monument n'est construit dans des conditions semblables? Seul le Panthéon pouvait l'intéresser, mais qu'aurait-il appris, pour l'usage qu'il voulait en faire, de cette coupole ronde, portant sur un mur continu de 7 mètres d'épaisseur, sans contreforts, lui, qui avait à construire une coupole sur le vide, portant sur quatre piliers étayés par des constructions latérales? Rome ne pouvait rien lui dire et, pour le guider dans son œuvre, il ne pouvait avoir que les traditions du Moyen-âge, l'art byzantin de S.^{te} Sophie et de S. Vital, ou l'art toscan de Pise et de Sienne. [1] Si Brunelleschi a consulté le Panthéon, le plus sûr résultat de cette étude a dû être qu'il devait bien se garder de faire un édifice semblable. S'il avait jamais rêvé de couronner la Cathédrale de Florence par un dôme sphérique, il aurait vite compris qu'une telle construction eût fait éclater tous les supports et que l'œuvre commencée par les maîtres gothiques de Florence ne pouvait se terminer que par une œuvre gothique, c'est-à-dire par une coupole à arcs aigus.

Autant que nous pouvons tirer quelque argumentation du récit de Vasari, il semble que le trait de génie de Brunelleschi fut de reconnaître qu'une voûte ogivale, sur plan polygonal, pouvait s'élever sans échafaudage, et il est probable que toutes les difficultés que Brunelleschi rencontra provinrent de l'incrédulité des architectes contemporains sur la possibilité d'une telle entreprise.

---

(1) Cette opinion est aussi celle de M. de Fabriczy qui, dans son bel ouvrage sur Brunelleschi, dit qu'il n'a pas trouvé de rapports entre les œuvres de ce maître et les édifices qu'il a pu étudier à Rome. - Consulter encore sur la même question l'admirable étude de M. Despotti Mospignotti: *Filippo di ser Brunelleschi e la cupola del Duomo di Firenze.*

Ceci dit, voyons ce qui dans les œuvres de Brunelleschi n'appartient plus au style gothique et représente le nouveau style de la Renaissance. En dehors de la Coupole de la Cathédrale, Brunelleschi a créé deux genres d'édifices: des édifices à coupole et des édifices à plafond.

Il a construit deux édifices à coupole, la Sacristie de S. Laurent et la Chapelle Pazzi, qui ont entre eux les plus étroits rapports. La Sacristie de S. Laurent, le plus simple des deux, a été construit le premier. C'est un édifice sur plan carré, surmonté d'une coupole. Ce n'était vraiment pas là une grande nouveauté. La coupole sur plan carré, portant sur des arcs reliés entre eux par des pendentifs, est un type connu de tout le Moyen-âge; et ce qui prouve combien Brunelleschi se rattache encore à l'art gothique, c'est qu'il divise sa voûte par des nervures saillantes, nervures dont il lui aurait été si facile de se priver, s'il avait voulu, en imitation du Panthéon, construire une voûte sphérique. La chapelle Pazzi est la reproduction de la Sacristie de S. Laurent, avec cette seule différence que la construction est plus hardie. Le plan n'est plus carré, mais rectangulaire, de telle sorte que la voûte ne porte pas tout entière sur des murs continus, comme à S. Laurent, mais que, sur deux côtés, elle repose sur des arcs lancés dans le vide. Dans l'organisme de ces deux constructions il n'y a donc rien de nouveau, et si elles appartiennent à l'art de la Renaissance, c'est uniquement par leurs éléments décoratifs: par l'entablement qui fait le tour de l'édifice et par les pilastres cannelés, à chapiteaux corinthiens, qui en décorent les angles.

On remarquera que les pilastres étant tous destinés à recevoir des arcs, cet entablement qui fait le tour de l'édifice, n'avait aucune raison d'être. Par l'emploi irrationnel d'une forme antique, en introduisant, dans un édifice à arcs et à coupole, un membre tel que l'entablement, Brunelleschi créait un système bâtard, qui ne pouvait avoir aucune conséquence féconde, et donnait le premier exemple de cet illogisme qui entacha plus tard tant d'œuvres de la Renaissance.

Nous savons que la Sacristie de S. Laurent a été commandée par Giovanni, père de Cosme de Médicis. Sa date peut s'emplacer aux environs de 1425. La Chapelle Pazzi, plus avancée de style, appartient à la décade de 1430. Brunelleschi n'eut pas le temps de la terminer, et la décoration n'en fut achevée que dans la décade de 1470.

La Sacristie de S. Laurent et la Chapelle Pazzi ne sont pas les premiers édifices construits par Brunelleschi dans le style de la Renaissance. Vers 1420 environ, il construisit l'Hôpital des Innocents, hôpital qui n'a pas une aussi grande valeur, au point de vue architectural, que la Sacristie de S. Laurent et la Chapelle Pazzi, mais qui est très intéressant, au point de vue des formes décoratives: c'est en effet, dans le portique de cet Hôpital, que l'on voit pour la première fois réapparaître la colonne antique et le chapiteau corinthien.

Le second type des édifices de Brunelleschi est le type à plafond, type selon lequel ont été construites les Eglises de S. Laurent et de San Spirito. Ici il faut bien comprendre

quelle est la portée de ses innovations. Ce n'est pas un emprunt que Brunelleschi fait à l'antiquité classique, c'est simplement un retour aux édifices chrétiens des premières époques du Moyen-âge. La révolution qu'il accomplit consiste à montrer qu'il n'est pas nécessaire de couvrir les édifices par d'énormes voûtes selon le système gothique, ni de faire de gigantesques efforts pour les dresser dans les airs. Il dit que le système gothique n'est pas la seule forme possible de l'église catholique et il fait revivre l'antique basilique chrétienne, la forme simple qui, depuis le IVe jusqu'au XIIe siècle, avait eu les préférences de l'Italie. Pour construire S. Laurent il n'a pas eu besoin de longues études à Rome, il lui a suffi de copier à Florence la petite église des S.ts Apôtres.

Mais ce n'était pas là une grande trouvaille architecturale. On sait quels efforts avaient justement faits les maîtres du Moyen-âge pour substituer les voûtes de pierre aux plafonds de bois, qui avaient le grave inconvénient d'être de peu de durée, de ne pas préserver l'édifice du froid et de l'exposer aux dangers d'incendie.

Je me hâte de dire que les maîtres italiens, successeurs de Brunelleschi, ne voulurent pas se contenter des plafonds de bois et qu'ils continuèrent à voûter leurs édifices. L'originalité de leurs recherches consista à construire des édifices voûtés, sans avoir recours aux procédés de l'art gothique. Ils reprirent le système de construction des architectes romans et employèrent la voûte à plein cintre, reposant sur des murs continus, non étayés par des contreforts. La seule différence entre les architectes du XIIe siècle et les architectes de la Renaissance est que ceux-ci eurent à leur service une science plus consommée, et qu'ils adoptèrent, pour décorer leurs édifices, des formes empruntées à l'antiquité classique. S. Pierre de Rome sera le point culminant de ces recherches.

Après avoir caractérisé la réforme architecturale de Brunelleschi dans ses points essentiels, il nous faut étudier son style au point de vue des formes décoratives. Mais tout d'abord il convient de distinguer avec soin, dans les édifices de Brunelleschi, les parties décoratives faites par lui, de celles qui sont l'œuvre de ses collaborateurs.

A S. Laurent, toutes les sculptures représentant des figures sont de Donatello; de Brunelleschi est toute la décoration architecturale, piliers, chapiteaux, entablement.

A la Chapelle Pazzi, dans l'intérieur, les parties architecturales seules sont l'œuvre de Brunelleschi. Les terres-cuites émaillées, représentant les douze Apôtres et les quatre Evangélistes, sont de Luca della Robbia. De même la frise de têtes de chérubins, qui orne la partie antérieure du Portique, n'est pas de Brunelleschi. Pour le nom de l'auteur on peut hésiter entre Donatello et Desiderio da Settignano. A Luca della Robbia appartiennent encore la Coupole centrale et la figure de S. André qui surmonte la Porte. Dans ce Portique, comme à l'intérieur de la chapelle, Brunelleschi est l'auteur de toute la partie purement décorative et, très probablement, de la voûte en berceau composée de rosaces au milieu de caissons carrés. Pour l'attribution de la Porte, on est placé entre deux alternatives: ou la donner tout entière à Brunelleschi, ou supposer que Brunelleschi, après en avoir dessiné l'architecture, a commandé les sculptures à Donatello ou à Michelozzo.

Cette Porte est extrêmement intéressante, parce qu'elle est la première Porte qui ait été conçue dans le style de la Renaissance. (1)

Je dois aussi appeler l'attention sur les vantaux en bois de cette Porte, un des plus admirables travaux de ce genre qui aient été faits au XVe siècle. Si on les compare, soit avec les Portes de la Cathédrale de Lucques, soit avec les Plafonds de Michelozzo, au Palais de la Seigneurie et à la Chapelle Ricardi, qui sont les plus beaux travaux que l'on puisse rapprocher de la Porte Pazzi, on verra combien cette dernière leur est supérieure par la variété et l'originalité de ses formes. Il est difficile de supposer que Brunelleschi ait dessiné lui-même les détails si compliqués de cette Porte, mais l'analogie qui existe avec les formes habituelles du maître fait supposer que cette Porte a été exécutée par un artiste soumis à son influence.

Détail des vantaux de la Porte de la Chapelle Pazzi

Ceci étant établi, nous chercherons à caractériser le style de Brunelleschi d'après les œuvres qui sont manifestement de sa main, c'est-à-dire d'après toutes les parties purement architecturales de l'intérieur de la Chapelle Pazzi et de la Sacristie de S. Laurent.

Nous constaterons, tout d'abord, combien furent timides les premiers essais des maîtres de la Renaissance et ceux de Brunelleschi en particulier. Brunelleschi n'aime pas la décoration; placé entre l'école gothique, si passionnée pour les ornements, et l'école de la Renaissance qui prodigua l'arabesque, il semble qu'il ait été le plus froid de tous les architectes. La cause en est sans doute dans ce fait que sa vie tout entière fut absorbée par un problème de construction, par la construction de cette gigantesque coupole qui ne lui laissa pas le loisir de s'intéresser aux recherches décoratives. Ce n'est que sur la fin de sa vie, lorsqu'il travailla à S. Laurent et à S.ta Croce, que ces questions s'imposèrent à son attention, et l'on comprend ainsi, qu'après être resté si longtemps indifférent à la décoration, il ne lui ait fait qu'une petite place dans ses œuvres.

---

(1) Gravée à la fin du chapitre.

Ce qui frappe, tout d'abord, à S. Laurent et à la Chapelle de Pazzi, c'est l'absence de peintures sur les murs. Par là encore Brunelleschi cesse d'être un homme du Moyen-âge; il rompt avec les plus anciennes et les plus glorieuses traditions de l'art italien. Peut-être pourrait on supposer que les œuvres de Brunelleschi sont restées inachevées, que, dans sa pensée, il pouvait y avoir le dessein de compléter son œuvre par des fresques, mais je ne le crois pas. Les édifices de Brunelleschi ont été faits pour rester tels que nous les voyons, n'ayant en dehors des parties architecturales, son œuvre propre, d'autre décoration que les sculptures qu'il commanda à Donatello et à Luca della Robbia.

Si nous étudions les parties architecturales, qui sont sûrement de lui, nous retrouvons le même parti pris de simplicité. Il se contente d'employer des pilastres cannelés et des entablements. A S. Laurent et à S.ta Croce, les portes et les fenêtres sont aussi simples que possible; elles sont le plus souvent cintrées, et le seul ornement est parfois une coquille remplissant le cintre des portes. Dans le transept de l'église S. Laurent, dans les chapelles placées à droite et à gauche de l'autel, on voit des portes et des fenêtres carrées surmontées d'une légère corniche. A S. Laurent, il n'y a pas trace de fronton; il n'y en a qu'un seul à la chapelle Pazzi, à la porte d'entrée; porte qui est le plus simple et le premier type de porte construite à l'antique. Les frontons n'apparaitront réellement avec quelque importance que dans les fenêtres du premier étage de l'Hôpital des Innocents.

Les parties que Brunelleschi décore le plus volontiers sont les ébrasements ou les bordures des fenêtres et le dessous des arcs. Les formes décoratives qu'il emploie sont d'une nature toute spéciale et ne ressemblent pas à celles dont ses disciples se serviront dans la suite; ce sont des tresses, des bâtons rompus, des disques enfilés et, de toutes les formes dont il se sert, les modèles se trouvent dans un édifice de Florence, au Baptistère de S. Jean, et ne se trouvent que là. Les études récemment faites par M. Paolo Fontana ont prouvé que Brunelleschi n'avait qu'une connaissance très incomplète de l'antiquité et qu'il semblait ne la connaître que par les édifices existant à Florence.

S'il est vrai que l'architecture classique de Brunelleschi a toutes ses origines dans le Baptistère de Florence, il importe de savoir quel style il imitait en copiant cet édifice, et cette question de la date du Baptistère de Florence est, à tous les points de vue, une question capitale de l'histoire de l'art italien.

M. Paolo Fontana, dans un article extrêmement remarquable,(1) a très nettement montré tous les emprunts que Brunelleschi a fait au Baptistère, mais comme M. Fontana croit que le Baptistère est une œuvre du XIIe siècle, il en a conclu que Brunelleschi n'avait pas imité directement l'antiquité classique et qu'il ne l'avait étudiée qu'à travers les monuments du Moyen-âge. C'est une erreur, car le Baptistère est bien réellement, non une œuvre du XIIe siècle, mais une œuvre de la belle antiquité romaine, une œuvre du IVe siècle.

---

(1) *Brunelleschi e l'architettura classica.* (*Archivio storico dell'arte*, 1893, p. 256).

Dans le premier volume de cette *Histoire de la Sculpture florentine*, j'ai classé moi-même assez étourdiment le Baptistère parmi les monuments du XII^e siècle, mais ayant eu à l'étudier récemment avec plus d'attention, pour le comparer avec les œuvres de Brunelleschi, je ne tardai pas à acquérir la conviction qu'un tel édifice ne pouvait être une œuvre du Moyen-âge, et qu'il appartenait vraiment à l'antiquité classique elle-même; je demande au lecteur la permission de m'attarder quelques instants sur cette question si capitale pour l'histoire de l'art italien.

L'argument essentiel, autour duquel doit converger toute la discussion, et dont le seul énoncé devrait suffire à résoudre la question, est que le Baptistère de Florence est recouvert d'une voûte dont le diamètre est de plus de 25 mètres. Et en effet comment est il possible de supposer que les artistes du XII^e siècle, encore si inexpérimentés, qui couvraient de charpentes de bois tous leurs édifices, qui n'étaient pas encore parvenus à voûter une seule grande nef d'église, qui n'employaient la voûte que pour couvrir d'étroits bas côtés, qui, au point de vue de la science de la construction, étaient encore bien loin d'avoir atteint l'habileté des architectes de France et d'Allemagne, comment supposer que ces artistes aient pu construire une voûte de 25 mètres, et retrouver d'un coup toute la science de l'architecte du Panthéon? N'est-ce pas contraire à toute l'histoire de la Toscane, qui nous montre avec quelle timidité les maîtres toscans construisirent les modestes coupoles de Pise et de Sienne, et combien ils hésitèrent pour ne parvenir qu'au commencement du XV^e siècle à construire la coupole de la Cathédrale de Florence?

Un second argument, non moins important, est celui qui résulte du caractère classique de toutes les parties de l'édifice, de la dimension et du luxe des matériaux employés. Tout, dans ce Baptistère, rappelle la belle antiquité classique: les bases, les fûts, les chapiteaux des colonnes et le magnifique entablement qui fait le tour de l'édifice. On remarquera avec quelle pureté de style est dessinée l'architrave, dont les trois divisions vont en diminuant d'épaisseur de haut en bas, selon les règles de l'art classique. Ce détail a d'autant plus de valeur qu'on ne le trouve plus appliqué postérieurement au V^e siècle, et que Brunelleschi lui-même ne l'a pas connu, car, à la Sacristie de S. Laurent et à la Chapelle Pazzi, il a donné les mêmes dimensions aux trois bandes de l'architrave. Supposer à un architecte toscan du Moyen-âge une science égale à celle de l'architecte du Panthéon, une connaissance de l'antiquité supérieure à celle de Brunelleschi, est une hypothèse bien difficile à admettre.

D'autre part, c'est en vain qu'on voudrait alléguer que l'architecte du Moyen-âge aurait utilisé des matériaux provenant d'un édifice antérieur. Il y a un trop grand accord entre les diverses parties de l'édifice, une adaptation trop parfaite de chacune de ses parties au plan général, pour ne pas admettre que nous sommes en présence d'une œuvre conçue et exécutée d'un seul jet. Il n'est pas admissible, par exemple, que cet entablement qui fait le tour du Baptistère ait pu être emprunté de toutes pièces à un édifice antérieur, et il l'est encore moins de supposer qu'un édifice a pu être construit tout entier avec des matériaux anciens, de telle sorte qu'il n'y ait aucune partie de l'édifice attestant la main moins savante, le style plus tardif du reconstructeur.

Comme troisième argument pour prouver que le Baptistère ne peut appartenir ni à la période romane ni à la période gothique, je dirai que tous les édifices appartenant à ces deux périodes présentent les plus grandes différences avec ce monument. On peut interroger tous les édifices construits depuis le VIIe siècle jusqu'au XIVe siècle, en n'en trouvera aucun que l'on puisse comparer au Baptistère.

Si l'on étudie par exemple le Baptistère de Parme, le plus important édifice à coupole construit par le Moyen-âge italien, il suffit de considérer les dimensions relativement restreintes de sa coupole (16 mètres), qui est cependant la plus vaste que l'on ait construite en Italie, entre le VIe et le XIVe siècle ; il suffit de voir les formes gothiques, les arcs aigus, les longs et minces pilastres allant d'un jet, du sol jusqu'à la clef de voûte, les chapiteaux décorés de figures et d'animaux, l'absence d'entablement et de toute forme rappelant l'art classique, pour comprendre que le Baptistère de Florence n'a aucun rapport avec cet édifice et ne saurait appartenir à la même époque. (1)

Les mêmes conclusions seront fournies par la comparaison avec le Baptistère de Pise, où, en dehors de huit colonnes provenant d'un temple antique, tout rappelle l'art gothique. Ce sont des arcs et non des entablements qui unissent les colonnes, et les chapiteaux représentent des figures ou des animaux.

Il n'y a pas un monument du Moyen-âge en Italie, j'entends un monument construit depuis le VIIe siècle jusqu'au XIVe, qui ne dise que le Baptistère de Florence est d'un autre art et d'une autre époque.

Et, au Baptistère même de Florence, nous trouvons un argument de même nature ; c'est la comparaison de l'édifice lui-même avec la petite abside construite au XIIe siècle. L'architecte du XIIe siècle, tout en ayant sous les yeux les anciennes parties du Baptistère, et tout en ayant la ferme intention de les copier, ne peut y parvenir. C'est ainsi, par exemple, que les piliers sur lesquels retombent les arcs n'ont pas de chapiteaux, que les corniches sont de style gothique et non de style romain. De même le sculpteur place aux angles du fronton ces bêtes symboliques, que l'on voit dans tous les monuments du Moyen-âge, et dont on chercherait en vain un seul exemple, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur du Baptistère. (2)

Toutes ces considérations nous conduisent donc à remonter par delà tout le Moyen-âge jusqu'à l'époque romaine. Notre édifice s'emplace logiquement entre deux époques : l'époque du Panthéon (IIIe siècle) et celle de S. Vital (VIe siècle). Peut-être est-il possible de préciser davantage et de prouver que notre édifice a plus de rapports avec le Panthéon qu'avec S. Vital et les édifices du VIe siècle. A mon sens, il n'existe pas d'édifice qui présente plus d'analogie avec le Panthéon que le Baptistère de Florence. C'est la

---

(1) Sur l'architecture italienne avant le XIIe siècle, consulter le livre de M. RAFAELLE CATTANEO : *L'Architecture italienne du VIe au XIIe siècle*.

(2) A San Miniato, église du XIe siècle, la fenêtre de la façade est très habilement copiée sur les fenêtres du Baptistère, mais l'artiste roman place, comme une signature, deux lions pour servir de bases aux colonnes. La moindre comparaison avec les édifices toscans du XIe siècle, tels que San Miniato, la Badia de Fiesole ou la Pieve d'Empoli, prouvera que le Baptistère n'est pas du XIe siècle et *a fortiori* d'une époque antérieure du Moyen-âge.

même ampleur de voûte, c'est le même système de supports, consistant en murs pleins sans contreforts. Comme au Panthéon, l'édifice est décoré de pilastres alternant avec des colonnes, qui sont surmontées, non par des arcs, mais par un entablement, et ce dernier caractère est un signe de la plus haute antiquité, car, dès le IVe siècle, les Romains commencent à substituer les arcs à l'entablement. Dans les deux édifices c'est le même luxe de matériaux. On peut même remarquer que les matériaux du Baptistère sont encore plus beaux que ceux du Panthéon. Au Panthéon en effet les colonnes sont de marbre; au Baptistère elles sont de granit.

J'ajoute que dans le principe, comme le Panthéon, le Baptistère était éclairé, dans le haut, par une large ouverture ronde. C'est en 1150 que cette ouverture fut fermée par une lanterne.[1]

Ces ressemblances étant signalées, voyons, d'autre part, en quoi le Baptistère diffère du Panthéon, et par quels caractères il se rattache à l'art d'une époque ultérieure.

Le Panthéon était un édifice sur plan rond. Or quel était le progrès à réaliser, je ne dis pas au point de vue de la beauté de l'édifice, mais au point de vue de la facilité de la construction et de l'économie de la dépense? c'était de construire l'édifice sur plan polygonal: une voûte sur plan polygonal étant bien plus facile à construire qu'une voûte sur plan rond. Et c'est précisément ce progrès qu'a réalisé l'architecte de Florence. Il en a réalisé un autre, celui d'établir des tribunes au premier étage, tribunes qui n'existent pas au Panthéon et qui ont l'avantage d'augmenter sensiblement la surface que peut occuper le public. Il resterait à savoir si les tribunes ne sont pas dues à un remaniement de l'édifice, mais je crois que cette hypothèse n'est pas acceptable. En effet il n'est aucun architecte qui aurait pu avoir la témérité de creuser sous la coupole ces énormes vides, et il est bien certain que si les conditions de stabilité de la coupole n'avaient pas été prévues avec le système des tribunes, le percement postérieur de ces tribunes aurait fait crouler cette coupole. J'ajoute enfin que ces tribunes sont éclairées par des fenêtres, tandis que le Panthéon n'en a pas. Tels sont donc les trois progrès qu'il y avait à faire sur le Panthéon: adopter le plan polygonal, ouvrir des tribunes, éclairer l'édifice par des fenêtres latérales.

Ces modifications, et spécialement les tribunes avec les arcs qui les surmontent et les larges abaques placés au-dessus des chapiteaux, annoncent l'art du VIe siècle, tel que nous le voyons, soit à Ravenne, dans l'église de S. Vital et la basilique de S. Appollinaire, soit à Rome, dans les églises de S. Laurent hors les murs et de S. Stefano rotondo. Les plus anciennes tribunes que l'on connaisse en Italie datent du VIe siècle; mais les tribunes existaient en Orient dès le IVe siècle, et elles furent très nombreuses au Ve siècle. La Basilique du Calvaire, érigée par Constantin, avait des tribunes. Le fait qu'il y a des tribunes au Baptistère ne s'oppose donc pas à ce que l'on considère cet édifice comme antérieur au VIe siècle.

---

(1) Nous connaissons cette date par le Recueil Strozzi relatant un document des anciens livres de l'Arte di Calimala.

L'édifice romain qui a le plus de rapport avec le Baptistère de Florence est l'édifice dit Temple de la Minerva medica (autrefois salle de bains), dont la voûte construite sur plan polygonal a 25 mètres de diamètre.

On peut rapprocher encore du Baptistère de Florence le Baptistère de Constantin et la Tombe de S.te Constance. Dans ces deux édifices, la voûte ne porte plus sur les murs mais sur des colonnes intérieures, et sa dimension n'atteint pas 12 mètres. Au Baptistère de Constantin, les colonnes sont surmontées par un entablement, tandis qu'à la Tombe de S.te Constance elles sont surmontées par des arcs. Le Baptistère de Ravenne, construit sur plan octogonal, avec emploi des arcs, peut être aussi rapproché du Baptistère de Florence.

Je crois que le Baptistère est actuellement, sauf quelques légères modifications, tel qu'il a été construit au premier jour. Il est toutefois une question très délicate, celle de déterminer la date de la décoration polychrome intérieure et extérieure. M. Despotti Mospignotti, qui a tant d'aperçus de génie sur l'histoire de l'architecture italienne, pense que cette décoration remonte à l'époque romaine [1], et, sans avoir sur ce point d'opinion personnelle, je serais très porté à me laisser séduire par son argumentation. [2] Mais cela, c'est le point douteux sur lequel il sera temps d'insister lorsque tout le monde aura reconnu qu'il ne peut y avoir aucune incertitude sur la date de la construction, qui me paraît être d'époque romaine, du IVe siècle vraisemblablement, et, dans tous les cas, antérieure au VIe siècle.

Tant que la critique pouvait supposer que le Panthéon datait de la République romaine, il était vraiment impossible d'écrire la moindre histoire raisonnée de l'architecture romaine, et l'on comprend toutes les hésitations des historiens pour déterminer la date du Baptistère. M. Chédanne, en fixant la date du Panthéon au IIIe siècle, a vraiment renouvelé toute l'histoire de l'architecture romaine et il me semble qu'il a, par cela même, fixé la date du Baptistère de Florence, que nous devons considérer comme un des derniers chefs-d'œuvre que nous ait légués le génie de l'ancienne Rome.

Revenant à Brunelleschi, je conclus, de toute cette discussion, que ce maître, en imitant le Baptistère, s'est bien vraiment inspiré d'une œuvre de l'antiquité romaine, mais d'une œuvre qui déjà, sur certains points, diffère des œuvres de l'antiquité classique et annonce la venue d'un art nouveau. C'est ce monument qui, par sa construction, par sa coupole sur plan polygonal, a servi de point de départ aux architectes byzantins de S. Vital et aux maîtres florentins qui, dix siècles plus tard, édifièrent la coupole de Florence. De même, en imitant l'ornementation du Baptistère, Brunelleschi imitait une œuvre romaine, mais une œuvre d'un caractère tout particulier. La décoration du Baptistère, et

---

(1) *La decorazione esterna del Tempio di San Giovanni.* (*Arte e Storia,* 15 Juin 1888).

(2) A l'intérieur du Baptistère de Constantin on trouve, comme motif de décoration, de grands rectangles de marbre entourés d'une bordure de marbre noir, dans le même type qu'au Baptistère de Florence. L'origine de cette décoration se trouve du reste au Panthéon même.

je parle ici, non des colonnes ou des chapiteaux, mais des ornements qui décorent le dessous de l'entablement,[1] ne reproduit plus les formes de l'antiquité classique. Elle annonce une évolution capitale, en préparant la transition entre les ornements de l'époque de Trajan et les ornements de l'art byzantin du VIe siècle. Cette réforme consiste dans la substitution du décor géomètrique au décor dérivé du règne végétal, modification qui apparut dans le monde lorsque les peuples barbares, les peuples du nord ou de l'orient, intervinrent dans la civilisation romaine. Au Baptistère de Florence, on trouve le premier specimen de cette nouvelle forme d'art qui domina tout le Moyen-âge, depuis le Ve jusqu'au XIIe siècle. [2]

Nous comprenons ainsi comment les formes décoratives de Brunelleschi sont si différentes de celles de ses successeurs. Brunelleschi a bien vraiment dit au monde qu'il fallait s'inspirer de l'antiquité; mais, sans le savoir, il s'est inspiré d'une œuvre du IVe siècle, tandis que ses successeurs connurent et imitèrent les chefs-d'œuvre des siècles d'Auguste et de Trajan.

Je termine en donnant la liste des œuvres architecturales de Brunelleschi:

1. Coupole du Dôme de Florence (1417-1436).
2. Hôpital des Innocents (1418).
3. Sacristie de S. Laurent (1425 environ). Cette Sacristie admirablement conservée est tout entière l'œuvre de Brunelleschi, sauf les Portiques à droite et à gauche de l'autel qui sont une addition postérieure.
4. Transept de l'Eglise S. Laurent; œuvre de Brunelleschi, sauf le fond de la chapelle majeure.
5. Nef de l'Eglise S. Laurent. Construite en partie par Antonio Manetti, sur les plans de Brunelleschi, mais avec des modifications. La décoration du mur intérieur de la façade est du XVIe siècle.
6. Chapelle Pazzi, faite dans la décade de 1430.
7. Portique de la Chapelle Pazzi, continué et décoré après la mort de Brunelleschi, mais tout à fait dans son style. [3]
8. Eglise San Spirito. Commencée par Brunelleschi, et, à la suite d'un incendie, reconstruite en 1471, sur ses plans, mais avec d'importantes modifications.
9. Eglise S.te Marie des Anges; dont il ne reste que des ruines. C'était une coupole sur plan octogonal, entourée de chapelles. Dans la même idée, Alberti a construit plus tard le chœur de l'Annunziata.
10. La Badia de Fiesole, église qui est tout à fait dans le style de la Chapelle Pazzi; mais il parait démontré qu'elle ne fut commencée qu'en 1456, après la mort de Brunelleschi. On a longtemps attribué à Brunelleschi les charmants ornements des Portes et des Fenêtres de cette Eglise, mais ils sont d'une époque plus tardive. M. Venturi les attribue à Francesco di Simone de Fiesole.

---

(1) On trouvera des dessins de ces ornements dans l'*Archivio Storico dell'Arte*, 1893, p. 259.

(2) On remarquera la manière toute particulière dont Brunelleschi décore le dessous de ses arcs, soit à S. Laurent, soit à la Chapelle Pazzi, non par un large motif, mais par deux étroites bandes parallèles; manière que l'on voit au Baptistère de Florence, et qui n'existe, je crois, dans aucun autre monument antique. Cette forme fut abandonnée de bonne heure par les successeurs de Brunelleschi.

(3) Il ne faut pas oublier que ce Portique n'a pas été terminé et qu'il est actuellement recouvert par une toiture qui le défigure.

11. Palais Pitti. Commencé par Brunelleschi quelques années à peine avant sa mort, il fut continué par Giuliano et Benedetto da Maiano.
12. Palais Pazzi, aujourd'hui Palais Quaratesi. Vasari nous dit que ce Palais fut construit par Brunelleschi; mais il n'est pas facile de déterminer les parties qui pourraient être son œuvre. Notamment il faut considérer, comme étant d'époque très postérieure, les chapiteaux à dauphins des colonnes du Cortile.
13. Chaire de S.[te] Marie Nouvelle. Cette Chaire a été sculptée par maître Lazzaro, sur un dessin de Brunelleschi. On peut supposer même, d'après d'anciens documents, que Brunelleschi en aurait fait un modèle en bois. (Voir Vasari, édition Millanesi, T. II, p. 335). Cette Chaire, si intéressante, sera étudiée et reproduite dans notre troisième volume.

Porte de la Chapelle Pazzi à Santa Croce

S. Georges tuant le dragon
(Or San Michele)

DONATELLO

1386 – 1466

DONATELLO est le plus grand sculpteur de l'Italie, et son œuvre peut être considérée comme l'aboutissant de tous les efforts tentés, sous l'influence de la pensée chrétienne, par la civilisation germano-latine. Donatello, sans négliger ces recherches de la pureté des formes et de l'harmonie des lignes, qui ont été trop souvent la préoccupation exclusive des artistes, pense que le but souverain de l'art doit être d'exprimer des idées, et il tient que les formes sont d'autant plus belles qu'elles ont une plus grande valeur expressive.

Donatello a vécu longtemps, près de quatre-vingts ans, et, comme il a été un génie exceptionnellement inventif, il n'est point facile de résumer ses recherches à l'aide d'une seule formule. Après avoir noté le caractère expressif qui est le trait dominant de son œuvre, il nous faudra dire quelles idées il a exprimées, et nous ne pourrons le faire qu'en le suivant pas à pas, à travers les diverses étapes de sa longue carrière.

Dans cette étude, de grosses difficultés se présentent qui sont loin d'être toutes résolues. On n'est pas encore parvenu à classer chronologiquement toutes les sculptures de Donatello, ni même à déterminer toutes celles qu'on doit lui attribuer; et les incertitudes portent, non pas sur des points accessoires, mais sur des questions telles que, selon la solution qu'on leur donne, le caractère même de l'œuvre de Donatello peut en être profondément modifié. Telle est, par exemple, au point de vue du classement chronologique, la question de l'*Annonciation*, du *Christ* de S.ta Croce et de la *Madeleine*, et, au point de vue des attributions, la question des *Madones* et des *Bustes d'enfants*.

Quoique l'art de Donatello n'ait pas subi de brusques changements, on peut cependant y reconnaître, sinon plusieurs manières, du moins plusieurs périodes assez différentes les unes des autres.

La première période, qui va jusqu'à 1433 environ, pourrait s'appeler la période monumentale, car Donatello est alors exclusivement occupé par les grandes statues d'Or San Michele, du Dôme et du Campanile et par les Tombes du pape Jean XXIII et du Cardinal Brancacci; et les idées qu'il exprime sont surtout les idées de grandeur et de majesté.

S. Pierre
(Or San Michele)

On peut admettre que la prépondérance prise par les Médicis, à partir du second quart du XV^e siècle, fut le point de départ d'une orientation nouvelle dans les arts florentins. Sous le régime démocratique, lorsque ce n'était pas une seule famille qui dirigeait la ville, lorsque l'autorité appartenait aux corps électifs et aux grandes Corporations des métiers, les travaux d'art avaient une destination générale, ils étaient faits en vue de la collectivité, et toute l'activité des artistes était consacrée à décorer les édifices publics. Avec les Médicis, ces grands travaux vont diminuer; on interrompt cette décoration de la façade de la Cathédrale qui, depuis plus d'un demi-siècle, occupait tous les sculpteurs florentins. Les Médicis font travailler sur leur cassette particulière, et, quelle qu'ait été leur fortune, ils ne pouvaient commander des travaux comparables à ceux que la Cité elle-même avait entrepris dans les siècles antérieurs. Ils font construire des Palais et des Chapelles, mais aucune de leurs œuvres n'a l'importance du Dôme, du Campanile, d'Or San Michele, ou du Tabernacle d'Orcagna. Partant, dans cette seconde période de la vie du maître, les travaux sont de plus petites dimensions que dans la période précédente, et leur caractère se modifie. Dans une série de travaux très différents les uns des autres, Donatello exprime les idées les plus variées; il renonce à l'expression des sentiments grandioses qui convenaient à la décoration des édifices religieux, pour étudier avec plus d'attention les formes diverses de la vie et les multiples sentiments de l'âme. C'est à ce moment que son art est le plus charmant et qu'il s'intéresse le plus aux formes gracieuses et aux jeux de l'enfance. C'est l'époque de la *Cantoria*, de la *Chaire de Prato* et du *David* de bronze. Par suite de ces recherches expressives, le bas-relief tend à se substituer à la statuaire en plein relief. Au cours de cette période on voit apparaître une certaine action de l'antiquité, mais nous montrerons que Donatello resta néanmoins un maître profondément original et indépendant de l'influence antique dans tous les points essentiels de son art.

On peut considérer, comme représentant une troisième période, les dix années que Donatello passa à Padoue. Lorsqu'il quitte la cour des Médicis, pour aller travailler dans l'église d'un des Saints les plus populaires de l'Italie, il transforme son style, ou plutôt il l'accentue dans ce qui était le fond même de sa pensée. Il conserve encore le goût des formes brillantes et des riches décors, mais avant tout c'est désormais l'idée chrétienne qui prédomine dans son art, c'est le spiritualisme le plus élevé qui lui inspire ces œuvres si émouvantes qui sont le *Crucifix*, la *Mise au Tombeau*, le *S. François*.

La quatrième manière enfin sera marquée par son retour à Florence. C'est l'art des dernières années de sa vie, et nous verrons son âme, de plus en plus ardente et sensible, créer la *Madeleine* et les *Chaires de S. Laurent*, les œuvres les plus violentes et les plus passionnées que le monde ait jamais vues.

S. Marc
(Or San Michele)

Première période

(1405 à 1433 environ)

Nous avons montré précédemment comment, sous l'action de Niccolo d'Arezzo, une première influence de l'art antique avait pénétré dans l'école florentine, au début du xv^e siècle. Cette influence, si apparente dans la Porte de la Mandorla, dans le Sacrifice d'Abraham de Ghiberti, dans les Quatre saints de Nanni di Banco, dans la Tombe Ilaria del Carretto de J. della Quercia, nous allons la retrouver dans les deux premières statues que Donatello fit pour Or San Michele, de 1408 à 1411. La statue de *S. Pierre* ne me semble pas mériter de grands éloges. C'est un art un peu banal, fait avec des recettes, où l'on découvre trop la préoccupation qui a disposé les plis du vêtement conformément à quelque souvenir de l'antiquité. Dans la tête, où n'apparaît aucun sentiment religieux, je ne sais voir que la disposition régulière de la barbe et de la chevelure. Au point de vue des proportions, nous trouvons le défaut qui entache les œuvres italiennes, toutes les fois qu'elles sont inspirées de l'antiquité : la tête devient grosse et les membres trop ramassés. Mais, tout compte fait, c'est une œuvre habile, telle que peut la concevoir un jeune homme heureusement doué. Si l'esprit de Donatello n'est pas encore ouvert aux grandes idées qui donneront

12

plus tard à ses œuvres une si exceptionnelle valeur, son éducation forte, ses aptitudes naturelles, lui mettent en main de bonne heure tout le savoir de ses maîtres.

La statue de *S. Marc* appartient à la même forme d'art. La tête toutefois a plus de caractère et d'énergie, et annonce les futures recherches de Donatello; mais, dans l'avancement de la jambe, dans l'inclinaison des épaules et de la tête, nous retrouvons un art factice et de médiocre valeur. On sait par le témoignage de Vasari, confirmé sur ce point par les registres de l'Arte dei Linaiuoli, que la statue de Donatello ne plut pas aux Consuls de cette corporation, qui ne la laissèrent pas mettre en place. En 1413, ces Consuls chargèrent les artistes, qui construisaient le tabernacle destiné à recevoir le *S. Marc*, de retoucher cette statue et d'y ajouter ce qu'il y manquait «quanto allora mancava.» Je ne raillerai pas, comme le fait Vasari, les Consuls des Linaiuoli de n'avoir pas admiré sans réserve cette statue de Donatello, je les louerai plutôt d'en avoir blâmé le caractère théâtral. Je voudrais mettre en garde ceux qui seraient tentés d'accorder une admiration égale à toutes les œuvres de Donatello. Parce que les deux statues de *S. Pierre* et de *S. Marc* sont placées dans un des lieux les plus apparents de la ville, on peut être conduit à leur assigner, dans l'œuvre du maître, un rang qui ne leur appartient pas; et ceux qui le jugeraient d'après ces statues, au lieu de le juger d'après l'*Autel de Padoue* ou les *Chaires de S. Laurent*, se tromperaient du tout au tout sur le véritable caractère de son génie.

Prophète
(Cathédrale de Florence)

Donatello ne persévéra pas dans cette manière un peu froide et inexpressive, et, dans les œuvres qui vont suivre, nous le verrons laisser de côté toute préoccupation d'art romain, pour s'engager nettement dans le courant de l'art gothique. Très intéressante à ce titre est une statue de la Cathédrale de Florence, qui pourrait bien être, soit le Prophète que Donatello fit en 1408, soit le Josué qui lui fut commandé en 1412.[1] Aucun document toutefois ne permet d'attribuer cette œuvre avec certitude à Donatello, mais cette attribution me paraît cependant très vraisemblable, par suite des analogies qu'elle présente avec de nombreuses œuvres de Donatello datant de la même époque, no-

(1) M. M. Schmarsow et von Tschudi croient reconnaître le *Josué* dans la statue désignée ordinairement sous le nom de Pogge, mais cette statue est d'un style beaucoup trop avancé pour qu'on puisse la classer en 1412. Quant à la statue dont nous parlons ici, M. Schmarsow en accepte l'attribution à Donatello, tandis que M. von Tschudi conteste vivement cette opinion en déclarant que la statue est trop médiocre pour être de Donatello.

tamment avec le S. Jean Baptiste du Campanile ou le David en marbre du Bargello. Ces traits communs sont les épaules, dont la silhouette arrondie n'est interrompue par aucune saillie d'étoffe, le cou haut et puissant, la position des bras dont l'un est étendu et l'autre à moitié replié, le manteau noué sur la poitrine, les jambes écartées, les pieds placés à angle aigu, etc.

On rapprochera de cette œuvre les deux petites statues de *Prophètes* que Donatello fit, en 1405, pour la Porte de la Mandorla et qui, antérieures au S. Pierre et au S. Marc d'Or San Michele, sont les plus anciennes œuvres que nous possédions de lui.

S. Jean évangéliste
(Cathédrale de Florence)

Dans le *S. Jean évangéliste* (1408-1415), fait pour la façade de la Cathédrale, et qui est placé aujourd'hui dans une des chapelles du chœur, Donatello, par une surprenante faculté d'assimilation, retrouve la mâle énergie des maîtres du XIVe siècle et crée une de ses œuvres les plus magistrales. Ce qui étonne ici, ce n'est pas seulement le style si profondément gothique de cette statue, mais c'est de voir Donatello, si jeune, évoquer une figure aussi grandiose, et résumer toutes les conquêtes de ses devanciers, tous les desiderata de la statuaire monumentale du XIVe siècle. Reprenant la tradition des statues du Campanile, il incarne dans son S. Jean, avec une science parfaite, le sentiment de la puissance et de l'énergie. Entre les mains de Donatello nous ne voyons pas revivre le Christ majestueux et bienfaisant, mais les Prophètes, les redoutables pasteurs d'hommes du Moyen-âge. Et ici la statue est d'autant plus belle que Donatello sait encore conserver, dans l'attitude générale et dans les draperies, une simplicité que nous ne reverrons plus au même degré dans ses autres œuvres. On comprend que, plus tard, Michel-Ange ait tant admiré cette statue et l'ait prise comme modèle pour son Moïse.

Dans le *S. Georges*, d'Or San Michele, c'est le même sentiment de grandeur qui domine, c'est l'art même que la Chevalerie française avait inspiré aux sculpteurs du XIIIe siècle. Le S. Georges de Donatello, dans l'évolution de l'art italien, tient la même place que le S. Théodore de Chartres, dans l'évolution de l'art français. (1) C'est le souvenir de tout un monde qui disparaît. A l'aurore de ce siècle qui sera pour elle le siècle

(1) Gravé dans notre premier volume, p. 25.

de la paix, le siècle des arts et des lettres, Florence voit un de ses artistes évoquer dans une de ses œuvres tout ce que les heures de danger et de combat peuvent mettre, dans le cœur des hommes, de courage et d'héroïsme. Lorsque Michel-Ange, un siècle plus tard, voulut exprimer ces sentiments guerriers, dans son *David* et dans son *Guerrier victorieux*, il copia, trait pour trait, la figure du S. Georges, conservant ce visage ovale, cette bouche fine et nerveuse, ces yeux ardents, et cette chevelure saillante qui surmonte le front comme le ferait un casque de bronze. Il ne faut pas chercher dans le S. Georges, la finesse des détails, la science de modelé qu'on admire dans les dernières sculptures de Donatello, mais l'idée en est si grande et elle est exprimée avec une telle puissance que cette statue est, à juste raison, considérée comme un de ses principaux chefs-d'œuvre.

S. Georges
(Or San Michele)

Les trois statues faites par Donatello, pour l'église d'Or San Michele, sont placées dans trois Tabernacles sur lesquels il convient de s'arrêter un instant. Le *Tabernacle du S. Pierre* n'est pas de l'époque de Donatello. A mon sens il est antérieur de plus d'un demi-siècle et date de 1340 environ. Je renvoie sur ce point à ce que j'ai dit dans mon premier volume, page 197. Le *Tabernacle du S. Marc*, au contraire, est de l'époque de la statue. Il a été fait en 1411, non par Donatello, mais par deux artistes dont les noms nous ont été conservés: par Perfetto di Giovanni et Albizo di Piero. (1) Ce tabernacle, un des derniers qui aient été placés à Or San Michele, est un des plus beaux spécimens du gothique florentin. Le *Tabernacle du S. Georges* a été fait par Donatello lui-même en 1415. Il est beaucoup plus simple que le précédent, et l'on a là une preuve que Donatello ne s'intéressait pas encore beaucoup à l'architecture et que, dans tous les cas, en 1415, il était encore tout entier sous l'influence gothique. Il n'y a pas trace dans ce monument d'une forme dérivant de l'art antique.

(1) Sur Albizo di Piero nous savons encore, par des documents, qu'il a travaillé à l'Hôpital des Innocents à Florence en 1422, et qu'il a sculpté les chapiteaux des Portes d'Or San Michele.

Donatello a enrichi ce tabernacle de deux sculptures; dans le fronton, une figure de Dieu le père, et, sur la base, *S. Georges tuant le Dragon.*(1) Ce bas-relief est justement célèbre. Donatello rivalise ici en grâce avec Ghiberti lui-même. La petite figure de femme peut être comparée à la Vierge, dans l'Annonciation de la première porte du Baptistère.

On peut rapprocher, du *S. Georges*, le *S. Jean Baptiste* du Campanile et le *David* en marbre du Bargello. C'est le même sentiment de fierté, tempéré toutefois par une expression plus gracieuse. Dans toutes les statues précédentes, on remarquera certains traits communs; la simplicité avec laquelle les draperies sont traitées, la façon dont la robe se moule sur l'épaule et sur la poitrine, le grand pli diagonal du manteau et la pose monotone des bras.

David en marbre du Bargello

A cette manière, qui a duré de 1410 à 1420, va succéder une manière plus brutale, plus violente, qui se rattache au grand courant d'art réaliste créé par l'école bourguignonne, dans les premières années du xv^e siècle. Ce style que nous avons déjà signalé dans le Retable Trenta de J. della Quercia, dans le S. Jean Baptiste de Ghiberti, trouva en Donatello, son plus ardent partisan. C'est à Claus Sluter, aux sculptures du Puits de Moïse et du Portail de la Chartreuse de Dijon, que Donatello se rattache, lorsqu'il crée les figures, si compliquées de forme, mais si vraies et si ardemment expressives, qui sont le Zuccone et l'Ezéchiel.(2)

Cette manière nouvelle apparaît, pour la première fois, dans l'*Abacuc*, statue qui, sur certains points, ressemble encore aux précédentes. C'est la même pose des bras et des

(1) Gravé en tête du chapitre.

(2) A l'appui de cette thèse que l'école bourguignonne a exercé une action considérable sur la sculpture florentine au commencement du xv^{e} siècle je rappellerai un fait peu connu dont on n'a pas tiré les conclusions qu'il comporte. C'est que Michelozzo, qui fut pendant longtemps le collaborateur de Donatello était fils d'un français. Son père, né en Bourgogne, s'était fait naturaliser florentin en 1376. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que Michelozzo et Donatello aient été tout particulièrement tenus au courant de l'art bourguignon. (Voir les *Vies de Vasari* annotées par MILANESI. *Vie de Michelozzo*).

mains, le même dessin des épaules; mais déjà les draperies s'épaississent et se compliquent et, pour la première fois, la tête n'est plus conventionnelle; c'est un véritable portrait, sans doute celui d'un des hommes les plus distingués de l'époque; et, à mon sens, il n'y a aucune inconvenance à choisir, pour représenter un prophète ou un apôtre, une figure aussi sérieuse, aussi pensive, aussi intelligente. Je maintiens le nom sous lequel cette statue est ordinairement désignée, mais il est inexact. Cette statue en effet a dû être faite dans la décade de 1420 et ne saurait être la statue d'*Abacuc*, que nous savons avoir été commandée à Donatello seulement en 1435. La statue faite en 1435 pourrait être celle que nous appelons aujourd'hui l'*Ezéchiel.*

Abacuc du Campanile

Le Pogge
(Cathédrale de Florence)

La statue désignée improprement sous le nom du *Pogge* est dans la même manière. A voir le dessin plus large de la draperie, les recherches nouvelles par lesquelles Donatello tente de modifier les formes qu'il a si souvent reproduites, soit en drapant plus largement la robe sur la poitrine, soit en disposant avec plus de liberté le manteau sur l'épaule, on doit penser que cette statue est postérieure à l'Abacuc. La tête du Pogge, sans être plus belle que celle de l'Abacuc, indique toutefois un ciseau plus souple et plus savant. Comme date, nous devons être ici aux environs de 1420. M. Semper, [1] qui a fait une étude très attentive de ces statues, a supposé que la statue dite le *Pogge* devait appartenir aux dernières années de Donatello, à la décade de 1450. En effet la statue représente un homme âgé de soixante ans environ, et si elle est réellement le portrait du Pogge, né en 1380, nous sommes obligés de la reporter à la date indiquée par M. Semper. Mais comme le style de cette œuvre doit la faire classer antérieurement à 1430, nous devons renoncer à la considérer comme représentant le Pogge. Je ferai du reste remarquer qu'aucun document ne justifie cette appellation qui est purement hypothétique.

---

(1) *Donatello, seine Zeit und Schule*, p. 131.

Le *S. Louis*, statue en bronze faite en 1422 pour un des Tabernacles d'Or San Michele, est aujourd'hui placée, dans des conditions très défavorables, sur la porte intérieure de l'église Santa Croce. Comparé aux deux œuvres précédentes, le S. Louis marque un pas de plus dans la recherche de la complication des draperies, dans la volonté de s'éloigner de la simplicité, pour produire des effets pittoresques. La tête est exquise et l'on y trouve en même temps une sincère observation de la nature et l'idéale expression d'un tendre sentiment religieux. Et combien est admirablement observé le geste de cette main grasse et un peu molle qui se soulève légèrement pour bénir! Cette statue, dont on pourrait peut-être critiquer les proportions un peu courtes et les draperies trop surchargées, est fort malmenée par la critique. Vasari nous raconte qu'on reprochait à Donatello d'avoir donné une expression de niaiserie à son S. Louis et qu'il aurait répondu: « C'est à dessein que je l'ai fait ainsi; il fallait, en effet, que ce saint fut un peu niais pour quitter son royaume et se faire moine. » Vasari, nous le savons par le témoignage d'un de ses contemporains et collaborateurs, s'était ingénié pour inventer une série de petites anecdotes amusantes destinées à rompre la monotonie de sa longue histoire de l'art. En agissant ainsi, il avait une bien juste idée de notre pauvre intelligence, car, de tout ce qu'il a écrit, il semble que ce soient ses plaisanteries, et surtout les plus sottes, qui aient eu le plus de succès. Le lecteur, je pense, me saura gré de passer sous silence toutes ces puérilités; mais, dans le nombre, il en est qu'il est impossible de ne pas relever, tant elles sonnent faux lorsqu'on les applique aux grands maîtres du XV^e siècle. Comment, lorsqu'il faisait une statue pour un des lieux les plus solennels de la ville, pour la place la plus en vue de cette façade d'Or San Michele, toute couverte de chefs-d'œuvre, peut-on supposer que, parlant de son œuvre, il se serait abaissé à une vulgaire et grossière plaisanterie, lui Donatello, le plus grave et le plus sincère des maîtres! Que Vasari ait rapporté une telle anecdote, cela nous prouve tout simplement qu'au XVI^e siècle les artistes ne savaient plus avec quel respect devaient être traités les sujets religieux, et que, dans leur préoccupation exclusive de la forme et des habiletés du métier, ils étaient mal placés pour comprendre l'art idéaliste d'un maître tel que Donatello.

S. Louis
(Santa Croce)

Le *Zuccone* et l'*Ezéchiel* sont certainement les dernières statues monumentales faites par Donatello. Elles diffèrent sensiblement des précédentes; les vêtements sont drapés avec une audacieuse fantaisie et, pour la première fois, Donatello cherche à mettre à nu quelques parties du corps; c'est un bras dans le Zuccone, et, dans l'Ezéchiel, le bras, la poitrine et le bas de la jambe. Ces statues peuvent prêter à des appréciations bien diverses:

Zuccone
(*Campanile du Dôme*)

on peut dire que Donatello, dans sa recherche de la complication des étoffes et des attitudes tourmentées, a perdu le sentiment de la mesure et de l'harmonie des lignes, et en effet, à ce point de vue, ces œuvres ne valent pas celles qu'il avait faites sous l'influence des maîtres du XIVe siècle, par exemple le S. Jean du Dôme et le S. Georges d'Or San Michele; mais, ces réserves faites relativement à la pureté du style, quel extraordinaire intérêt ne présente pas un art si savant, apte à rendre la nature avec tant de fidélité et d'énergie! La tête du Zuccone, avec la gravité et la tristesse de son regard, l'énergie de ses traits, exécutée à miracle, est un des prodiges de l'art. Vasari, sans doute, ne nous a pas trompés en nous rapportant que Donatello tenait cette œuvre en particulière estime, et qu'il avait coutume de dire lorsqu'il voulait affirmer quelque chose « par l'amour que je porte à mon Zuccone. » [1]

Ezéchiel
(*Campanile du Dôme*)

Il est très difficile de classer toutes ces statues et de leur assigner une date précise. Il serait possible que les statues du *Zuccone* et de l'*Ezéchiel* fussent sensiblement postérieures à toutes les autres. Nous savons du reste, par les livres du Dôme, que Donatello reçut, en 1435, la commande d'une statue de Prophète, qui pourrait bien être la statue que nous appelons aujourd'hui l'*Ezéchiel*.

Ces dernières statues, qui sont les véritables sœurs des Prophètes du Puits de Moïse de Dijon, peuvent être considérées comme une des dernières manifestations de l'esprit gothique en Italie. Le grand art de la statuaire monumentale, qui a eu trois siècles de splendeur, du XIIe siècle au début du XVe, va disparaître, et la cause proviendra de ce fait que les nouveaux édifices, créés par les architectes de la Renaissance, ne réserveront plus aux sculpteurs la place importante qui leur avait été donnée dans les Cathédrales gothiques.

---

(1) Sur les bases de ces deux statues on lit les noms *David rex* et *Salomone rex;* mais ces mots désignent les statues qui étaient primitivement placées sur ces deux bases et qui, enlevées pour faire place aux œuvres de Donatello, sont aujourd'hui sur la paroi septentrionale du Campanile. Les statues de Donatello ne représentent ni le roi David, ni le roi Salomon, mais des Prophètes, et c'est ce qui justifie le caractère violent et farouche qu'il leur a donné.

S. Jean Baptiste
(*Musée de Berlin*)

Jusqu'ici nous avons noté, au fur et à mesure que nous les avons rencontrées, les influences exercées par la France sur l'art florentin, et nous avons vu combien, depuis le XIIIe siècle jusqu'aux premières années du XVe, ces influences ont été multiples;[1] mais ici c'est pour la dernière fois que nous les constaterons. A partir du XVe siècle la France perd la prépondérance artistique, et Florence en hérite. C'est Florence qui désormais va dominer sur l'Italie et sur l'Europe entière. A la fin du XVe siècle, lorsque les français, sous la conduite de Charles VIII, traverseront la Toscane, ils seront émerveillés de la splendeur de l'art florentin; à leur tour ils deviendront les disciples de l'Italie et, depuis lors, pendant trois siècles, l'art français ne cessera de s'inspirer de l'art italien.

Il y a quelques années, le Musée de Berlin achetait, au Palais Strozzi, de Florence, une statuette en bronze représentant *S. Jean Baptiste*. M. Bode, d'une hardiesse si souvent heureuse et féconde en conséquences, pense que ce S. Jean pourrait être la statue commandée à Donatello, en 1423, pour les Fonts baptismaux d'Orvieto. En reconnaissant la haute valeur de cette statue et son caractère nettement donatellesque, je noterai seulement qu'il convient de ne considérer que comme une hypothèse son classement dans l'année 1423; certains caractères de cette statue, notamment l'expression dramatique du visage et les plis de la draperie assez semblables à ceux de l'Ezéchiel, font supposer qu'elle est d'une époque plus récente.

Festin d'Hérode (*Baptistère de Sienne*)

En 1427, Donatello fit, pour les Fonts baptismaux de Sienne, un bas-relief représentant le *Festin d'Hérode*, deux statuettes de la *Foi* et de l'*Espérance*, et deux figurines d'*Anges*: le tout en bronze.

Dans le *Festin d'Hérode*, Donatello tente de créer une forme nouvelle

(1) Sur ces influences, consulter le livre très-important d'EULART: *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie.*

du bas-relief. Comme Ghiberti, il décore richement les fonds par des motifs d'architecture et, comme lui, il dispose ses personnages sur plusieurs plans, cherchant à donner à son bas-relief l'aspect d'une œuvre peinte. Mais, si le but de Donatello est le même que celui de Ghiberti, ses procédés sont différents. Ghiberti avait eu recours à des hauts-reliefs excessifs, allant, pour mettre plus de profondeur dans son œuvre, jusqu'à détacher en plein relief les figures du premier plan. Chez Donatello rien de semblable, et les profondeurs sont obtenues, moins par la saillie des premiers plans que par l'effacement des figures éloignées. Ghiberti, surtout dans sa première porte, n'avait pas entrevu de telles ressources; même pour les figures les plus éloignées il s'était cru obligé d'employer de forts reliefs, de telle sorte que, malgré la saillie exagérée des premiers plans, son œuvre est confuse, trop encombrée, et manque d'atmosphère. Mais là où Donatello diffère le plus de Ghiberti c'est par l'énergie de sa pensée. Cet art d'exprimer les sentiments, que nous allons voir si admirable dans les dernières années de sa vie, apparaît déjà ici avec une réelle maîtrise, dans le mouvement de la foule, dans le geste d'horreur du roi Hérode, dans l'épouvante et la fuite éperdue des petits enfants.

L'Espérance
(Baptistère de Sienne)

Tout à fait charmante est la statuette de la *Foi* et surtout celle de l'*Espérance*, figure jeune et souple, si expressive par son regard animé et le joli geste de ses mains tendues vers le ciel.

La partie supérieure des Fonts baptismaux est décorée de petits *Anges*, dont deux sont l'œuvre de Donatello. Une réplique en bronze de l'un de ces Anges se voit au Musée du Bargello. Ces statuettes sont très intéressantes, car ce sont les premiers nus que nous trouvons dans l'œuvre de Donatello, et il ne faut pas oublier que nous sommes déjà à l'année 1427.

Pendant son séjour à Sienne, Donatello fit encore, pour la Cathédrale, la Pierre tombale de l'évêque Pecci. On remarquera que, dans cette œuvre faite par Donatello seul, sans l'aide d'aucun collaborateur, il n'y a pas trace d'ornements antiques.(1)

A cette époque commence une collaboration avec Michelozzo, qui dura de longues années, et à laquelle nous devons trois œuvres capitales: les Tombeaux du Pape Jean XXIII et du Cardinal Brancacci, et la Chaire de Prato. – Les Tombeaux du Pape Jean XXIII et du Cardinal Brancacci ont été, au point de vue architectural, un véritable événement en

(1) Alinari, num. 8971.

Italie, une des premières créations du style nouveau de la Renaissance. Je pense que les parties architecturales de ces Tombeaux ont été l'œuvre personnelle de Michelozzo. En effet elles n'ont aucun rapport avec les œuvres faites par Donatello seul, tandis qu'elles ressemblent beaucoup aux œuvres de Michelozzo. J'étudierai donc l'architecture de ces Tombeaux dans la vie de ce maître.

Tombeau du Pape Jean XXIII
(Baptistère de Florence)

Quant à la sculpture proprement dite, elle est pour la plus grande partie l'œuvre de Donatello. Le Tombeau du Pape Jean XXIII, terminé en 1427, mais commencé plusieurs années auparavant, comprend, comme statuaire, les trois Vertus théologales représentées en demi-relief dans des niches, la Statue couchée du défunt, et une petite Madone dans le tympan. C'est un art gracieux qui se rattache à celui du S. Jean Baptiste du Campanile et du David de marbre du Bargello, mais les draperies de style plus souple et les expressions vives des figures rappellent surtout les œuvres faites de 1420 à 1425, telles que le Pogge et le S. Louis.

Dans les trois Vertus théologales, Vasari a justement remarqué que la *Foi* n'avait pas la même beauté que les deux autres Vertus et il l'a attribuée a Michelozzo, ce qui n'est pas invraisemblable. On notera que la *Charité* tient une corne d'abondance et que Donatello ne cherche pas encore à profiter de l'occasion, cependant bien naturelle que lui offrait le motif de la Charité, pour représenter des petits enfants nus. La figure de l'*Espérance* est charmante; le joli mouvement des mains jointes et de la tête levée amoureusement vers le ciel, qui rappelle l'Espérance de Sienne, est un geste qu'affectionne Donatello et qu'il reprendra plus tard dans la Madeleine.

La statue du Pape, qui est en bronze, est placée très haut et se voit mal. A en juger d'après ce que l'on entrevoit, le style des draperies est sobre et la figure est modelée avec largeur, mais sans avoir, à beaucoup près, la finesse de la figure du Pogge ou du Zuccone. Je parlerai ultérieurement de la figure de Madone qui surmonte le Monument.

Le Tombe du Cardinal Brancacci[1] est une œuvre bien autrement intéressante. Comme pour la Tombe du Pape Jean XXIII, j'estime qu'il faut attribuer à Michelozzo la partie architecturale et j'en renvoie l'étude au chapitre qui sera consacré à ce maître. Quant à la sculpture, tout au moins pour la partie principale, c'est le style de Donatello à son plus haut degré de beauté; c'est lui qui a créé ces deux figures d'Anges qui veillent debout au chevet du mort. Jamais l'art chrétien n'a conçu de pensée plus haute et, devant la mort, au seuil de l'éternité, évoqué de figures plus augustes. La statue couchée du Cardinal, non moins belle, est sculptée avec une énergie de ciseau qui rappelle la manière du Zuccone et de l'Ezéchiel.

Tombeau du Cardinal Brancacci
(Eglise San Nilo à Naples)

Le devant du sarcophage est orné d'un bas-relief représentant l'*Assomption* de la Vierge. Donatello donne ici le premier exemple d'une forme à laquelle il ne cessera de s'intéresser et qu'il ira toujours en perfectionnant. C'est l'art de traiter la sculpture avec des reliefs peu accentués, évitant les saillies qui ont l'inconvénient de mettre des ombres trop fortes, pour donner à toute l'œuvre une grande douceur et l'envelopper d'une harmonieuse lumière. C'est un art raffiné, d'une distinction et d'une saveur artistique exceptionnelle, art très difficile sans doute, car si Donatello a eu de nombreux imitateurs, il n'a pas eu de rivaux. Donatello ayant à représenter la Vierge dans le ciel, escortée et soutenue par les anges, s'ingénie à baigner le bas-relief de lumière, et, seule, une légère saillie met une valeur autour du visage de la Vierge et le souligne. Pour la première fois, Donatello, dans le dessin des anges, s'intéresse à ces recherches de mouvements et de raccourcis qui le préoccuperont si vivement dans la suite. Et quelle trouvaille que cette attitude de la Vierge, si modeste, si craintive, si rentrée en elle même! Quelle prière dans ses mains jointes! Quel amour dans ses beaux yeux! [2]

---

(1) Cette Tombe, destinée à l'église S. Nilo de Naples, a été sculptée à Pise.
(2) Voir la gravure à la fin du chapitre.

L'art funéraire de Donatello et de Michelozzo était trop sévère pour que l'école florentine put l'adopter. Cette école, toute éprise de joie et de sourire, allait, jusque dans les pierres dressées sur les tombes, dire son amour de la vie. A côté des monuments austères et graves conçus par Donatello et Michelozzo, nous verrons les Florentins, à la suite de Desiderio, créer des œuvres délicieuses, toutes couvertes d'arabesques, des nids de fleurs peuplés de petits enfants, des berceaux plus que des tombes; demeures charmantes, mais où n'habite plus l'âme des morts.

Deuxième période

(1433 à 1444)

En 1433, Donatello fait le voyage de Rome. Les critiques sont à peu près d'accord aujourd'hui pour penser que le voyage de 1433 est le seul que Donatello ait fait à Rome, et l'on croit que Vasari s'est trompé en parlant d'un premier voyage fait en 1403, en compagnie de Brunelleschi. « Si Donatello, dit avec raison M. von Tschudi,(1) est allé à Rome en 1403 pour étudier les œuvres d'art antique, il est bien étrange que l'on ne retrouve, dans aucune de ses œuvres, la trace de ces études. »

Tombeau du Cardinal Brancacci
(Détail)

L'*Autel*, fait en 1433 pour S. Pierre de Rome, nous montre, pour la première fois, un travail d'architecture, dans le style antique, dû à la main de Donatello. Si l'on admet que Michelozzo a fait l'architecture des Monuments du Pape Jean XXIII et du Cardinal Brancacci, nous ne pouvons citer dans l'œuvre de Donatello, comme travail antérieur de sa main, que le Tabernacle du S. Georges fait en 1416, et c'est un travail encore complétement gothique. Dans l'Autel de Rome de 1433, Donatello, suivant le style créé par Brunelleschi et Michelozzo, proscrit tous les souvenirs gothiques. Nous le voyons employer les pilastres cannelés, les chapiteaux composites et les frontons; mais on remarquera avec quelle naïveté il fait encore usage de telles formes. En particulier les chapiteaux ressemblent plus à des chapiteaux du XII^e^ siècle qu'à des chapiteaux de la belle antiquité classique. – Au sommet de l'autel, sur une large frise, est représentée la *Mise au Tombeau,* sculptée en reliefs très faibles, dans le style même de l'Assomption du

(1) *Donatello e la critica moderna*, p. 9.

Monument Brancacci. Au point de vue de l'expression dramatique, ce relief est une des premières recherches du maître et, plus encore que le Festin d'Hérode de Sienne, il est l'annonce de ce grand style que nous admirerons dans l'Autel de Padoue et les Chaires de S. Laurent. Au bas de l'Autel, faisant cortège à l'image de la Vierge miraculeuse, auquel le Tabernacle était destiné à servir de cadre, de petits anges se tiennent debout en adoration. C'est un des premiers types de ces délicieuses figurines d'enfants qui vont désormais tenir une si grande place dans l'œuvre du maître.

Tabernacle (*S. Pierre de Rome*)

Pendant son séjour à Rome, Donatello fit, pour l'église d'Ara Cœli, la *Pierre tombale de l'Archevêque Crivelli.*(1) Dans la niche qui entoure l'Archevêque, on remarque déjà quelques formes inspirées de l'art antique, et, comme cette œuvre est tout entière de la main de Donatello, elle peut servir d'étude pour constater la naïveté de son style lorsqu'il s'est inspiré de l'art antique, et elle confirme les renseignements fournis sur ce point par l'Autel de S. Pierre.

Le bas-relief, la *Remise des Clefs à S. Pierre,* de Londres, a été fait sans doute par Donatello à la même époque, car on y trouve le même style que dans l'Assomption du Monument Brancacci et la Mise au tombeau de l'Autel de S. Pierre.

Au moment où Donatello et Michelozzo terminaient la Tombe du Cardinal Brancacci, ils recevaient la commande d'une œuvre tout à fait différente de celles qu'ils avaient faites jusqu'alors. Ils sont chargés de faire, pour la façade du Dôme de Prato, une *Chaire*

(1) Alinari, num. 6115.

destinée à l'exposition de la Ceinture de la Vierge, relique précieuse conservée dans cette église. Mais il résulte des documents que cette Chaire, commandée en 1428, n'a été commencée qu'en 1433, après le retour de Rome.

Les petits anges que nous avons admirés à l'Autel de S. Pierre, mais qui n'y jouaient encore qu'un rôle accessoire, deviennent le motif principal de la *Chaire de Prato.*

Chaire de Prato

De même que, sur l'Autel de Rome, Donatello avait fait prier des Anges devant l'image de la Madone, de même, dans la Chaire de Prato, il déroule une longue procession de petits Anges, courant, jouant, chantant, célébrant les louanges de la Vierge, et certes il était difficile de trouver un motif plus charmant, plus en rapport avec l'œuvre qu'il s'agissait de décorer.

On remarquera le fond en mosaïque d'or sur lequel se détache la ronde des Anges. C'est la première tentative de Donatello dans la recherche de brillants effets décoratifs.

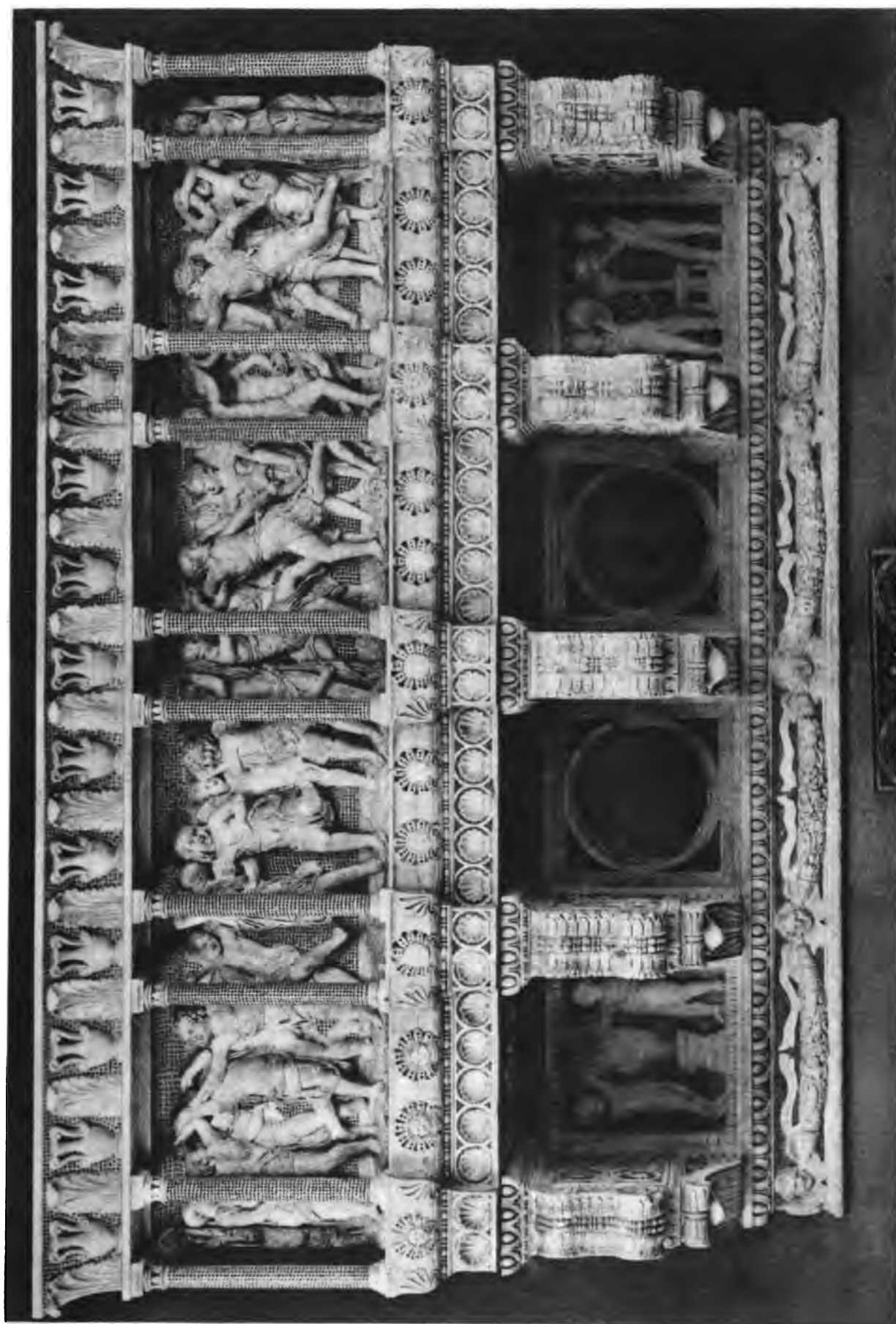
L'architecture de la Chaire est, je pense, l'œuvre de Michelozzo, mais c'est à Donatello que j'attribuerais le *Chapiteau de bronze* qui sert de base à la Chaire et la relie au pilier de l'Eglise. Il serait impossible par une description de faire comprendre l'ordonnance de cette œuvre si différente de tous les modèles fournis par l'antiquité, d'indi-

quer la complication de ces feuillages, de ces rinceaux, de ces rubans au milieu desquels sont disposées une foule de petites figures nues. C'est une œuvre empreinte de la plus délicieuse fantaisie, dans un style original qui s'éloigne de la correction classique de Michelozzo, et telle que Donatello, avec son esprit inventif, était seul capable de la concevoir. Mais, si l'on ne peut pas rattacher ce chapiteau à quelque modèle de l'art romain, c'est de cet art néanmoins que dérivent certaines figures qui le décorent, par exemple les deux figurines placées sur les volutes. Ici toutefois, comme dans la plupart des œuvres qui vont suivre, cette imitation n'apparaît que dans les figures accessoires; presque toujours Donatello, dans les parties maîtresses de son œuvre, crée des formes originales, et c'est ainsi que lui appartient en propre ce charmant petit ange, aux ailes éployées, qui met une si jolie note au sommet du chapiteau.

Chapiteau de la Chaire de Prato

Le motif de la Chaire de Prato séduisit Donatello; il pensa qu'il ne l'avait pas épuisé, qu'il pouvait le varier et le perfectionner, et il le reprit lorsqu'il reçut la commande d'une *Cantoria* pour la Cathédrale de Florence. Cette Cantoria qui est, à juste titre, une des œuvres les plus populaires du maître, est caractéristique de ses recherches dans l'âge moyen de sa vie. Ce n'est plus l'art solennel de ses premières années, ce n'est pas la violence de ses dernières; c'est un art plus doux exprimant à merveille les ardeurs et les joies de la vie.

Dans toute cette période les enfants vont tenir le premier rang. Personne ne les a plus aimés, et seul Rubens a su leur faire une aussi large place dans ses œuvres. Donatello a composé des œuvres entières avec des motifs enfantins, telles que les *Rondes* de la chaire de Prato et de la Cantoria du Dôme, les *Jeux bachiques* du piédestal de la *Judith*, les *Musiciens* de Padoue; en outre, il n'est, pour ainsi dire, pas une seule de ses œuvres où une petite place ne leur soit réservée. Partout, même là où sa présence est la plus inattendue, un enfant se voit comme une signature. A Sienne, dans le *Festin d'Hérode*, le bourreau met en fuite deux enfants tout épouvantés; à Padoue, dans les foules qui assistent aux miracles du saint, toujours quelque enfant est pendu aux jupes de sa mère. Même dans les *Pieta*, dans un motif où personne n'a songé à les faire intervenir, Donatello en fait des acteurs principaux, et, sur le corps du Christ, il verse les larmes des petits enfants.

Donatello devait apporter, dans l'observation de l'enfant, cette lumineuse intelligence qui brille dans la moindre de ses œuvres. L'idée essentielle qu'il s'en est faite est que l'enfant est un être qui bouge et qui crie. Là où tant d'autres ne voient qu'une jolie poupée rose toujours gracieuse et riante, Donatello observe la vie naissante, l'activité

CANTORIA DE DONATELLO
DANS L'OPERA DEL DUOMO A FLORENCE

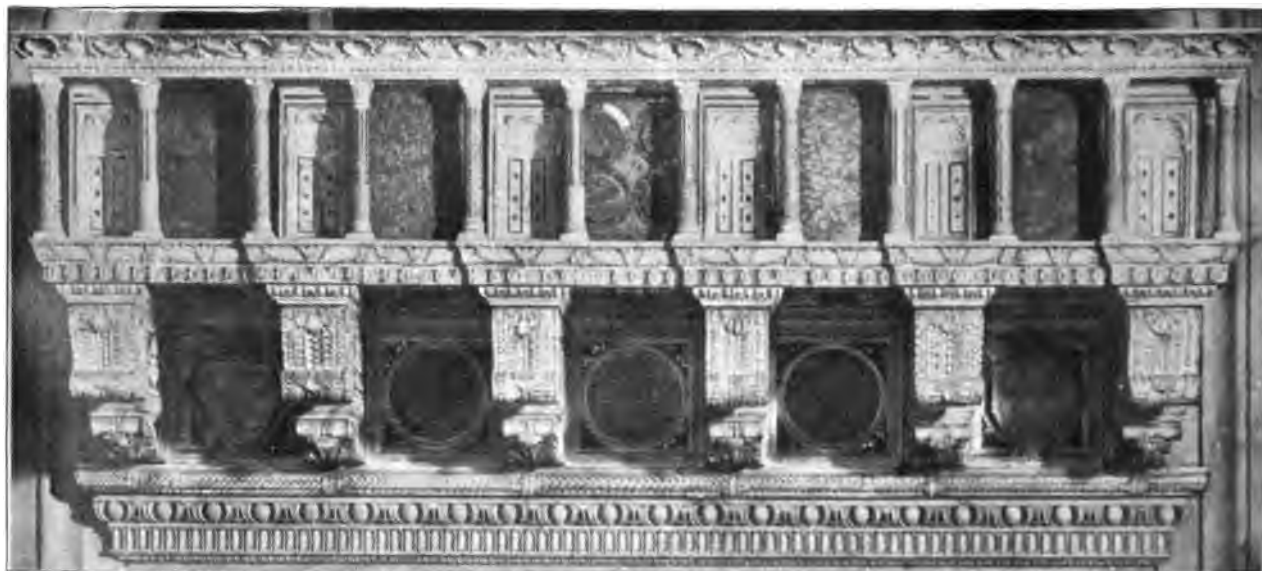
d'un organisme jeune, le bruit et l'action. Comme elle court, comme elle saute, cette longue farandole qui se déroule sur la chaire de Prato et la Cantoria de Florence; comme ils sont fous les petits vendangeurs de la *Judith;* comme ils chantent bien les musiciens de Padoue; comme ils ont peur à Sienne; comme ils pleurent dans les *Pieta;* comme ils sont hardis ou craintifs sur les corniches de Santa Croce! Quel monde turbulent et quelle variété! Le secret du génie de Donatello est dans l'intensité de son observation, sa fidélité

Enfants de la Cantoria du Dôme de Florence

à la nature et l'accord intime entre l'œuvre et la pensée. Place-t-il des enfants sur une corniche? il pense aussitôt aux divers sentiments que fera naître cette situation anormale; chez les uns la peur, chez d'autres la jactance, et au lieu d'une œuvre banale nous avons une œuvre qui a tout le charme de la vie.

Au point de vue architectural, la *Cantoria* est le chef-d'œuvre de Donatello. Il suffit de la comparer à la Chaire de Prato, dont l'architecture est de Michelozzo, pour comprendre quelle différence il y a entre l'art classique, correct, mais un peu froid, de Michelozzo et l'art désordonné, mais si extraordinairement brillant et pittoresque, de Donatello. Certes, vers 1440, l'architecture antique était bien connue à Florence; Donatello savait selon quelles règles les Grecs et les Romains dessinaient leurs colonnes, leurs chapiteaux, leurs corniches et leurs consoles et c'est bien volontairement qu'il les modifie selon les caprices de sa fantaisie. On a coutume de ne pas tenir compte du style architectural de Donatello et de répéter le mot de Vasari qui dit que Donatello se promenait dans Rome « senza aprir mai li occhi all'architettura. » La vérité est que peu d'artistes, au XV^{e} siècle, ont fait des efforts comparables aux siens pour créer un style ornemental.

Dans les bas-reliefs de la chaire de Prato, Donatello avait employé la mosaïque pour orner le fond sur lequel se déroulent ses rondes d'enfants. Dans la *Cantoria* de Florence, la mosaïque prend une importance beaucoup plus grande encore; non seulement elle sert de fond aux bas-reliefs, mais elle décore les colonnes, les frises, les consoles. Je suppose que cette prédilection pour la mosaïque fut la conséquence de son séjour en 1433,

dans cette ville de Rome, où il pouvait admirer tant d'œuvres du Moyen-âge et de l'atelier des Cosmati. En sa qualité de florentin, Donatello était déjà prédisposé à aimer cette ornementation. On sait en effet combien la mosaïque avait été employée par les sculpteurs et les architectes du XIV^{e} siècle, notamment dans la décoration de la façade de la Cathédrale. Mais Donatello ne se contente plus de la mosaïque à la florentine, qui consiste dans

Cantoria de S. Laurent

l'emploi de marbres de couleur d'une certaine dimension, et qui mérite plutôt le nom de marqueterie que celui de mosaïque; il adopte la mosaïque romaine, la vraie mosaïque, qui est composée de petits morceaux de marbre ou de cubes de verre, tantôt colorés, tantôt recouverts d'une couche d'or.

On sait que la Cantoria de Donatello était depuis longtemps déposée en fragments au Musée du Bargello, et qu'elle est aujourd'hui exposée au Musée du Dôme, après avoir été reconstituée très habilement par le regretté architecte del Moro. Cette Cantoria a pu être refaite presque entièrement avec les parties originales. Pour que la Chaire soit complète, il ne manque que les deux têtes de bronze qui garnissaient les deux médaillons de la partie inférieure. Ces têtes de bronze sont perdues depuis longtemps.

La reconstitution de cette Cantoria comporte toutefois une observation. La hauteur du corps principal était donnée par la hauteur des colonnes; or les bas-reliefs n'étaient pas assez grands pour remplir tout l'espace entre la base et la corniche. M. del Moro a résolu la difficulté en plaçant au dessus des bas-reliefs une large bande de mosaïque. C'était un problème très difficile, mais je crois que la solution adoptée ne reproduit pas l'ancien état de choses et est contraire à l'esprit même de Donatello. Si l'on observe en effet toutes les parties de la *Cantoria*, si l'on étudie les autres œuvres décoratives de Donatello, et notamment la Chaire de Prato, on remarquera que Donatello a horreur de la monotonie

et surtout des parties vides. Il faut voir avec quel art admirable, dans la Chaire de Prato, il emplit tout le bas-relief, allant jusqu'à faire déborder ses figures sur les parois de leur cadre. Que fallait-il donc faire? Peut être, tout d'abord, placer, sous le relief des enfants, une légère plinthe semblable à celle de la Chaire de Prato, et cette plinthe eut été ici d'autant plus justifiée que la *Cantoria* devait être placée très haut et que la corniche inférieure, par sa saillie, pouvait cacher une partie de ce joli sol jonché de fleurs sur lequel se déroule la ronde des petits enfants. Mais surtout, et c'était là, je crois, la vraie solution du problème, il fallait placer au dessus des bas-reliefs, en imitation de ce qui se voit à Prato, une bordure sculptée qui aurait eu le grand avantage de rattacher les reliefs à la corniche supérieure, de supprimer la ligne trop dure de cette corniche se profilant aujourd'hui sans transition avec les parties inférieures, et qui aurait très avantageusement remplacé les parties trop uniformes et trop molles de la mosaïque par une ligne plus ferme de sculptures en relief.

L'Annonciation
(Eglise de Santa Croce)

Donatello a fait une seconde *Cantoria*, celle de l'église S. Laurent. Cette Cantoria ne comprend pas de figures; elle est exclusivement composée de formes décoratives qui ont le plus grand rapport avec celles de la Cantoria de la Cathédrale. C'est la même disposition générale, le même emploi des colonnettes, la même profusion de la mosaïque. En fait de formes nouvelles on remarquera le motif d'ailes de la plinthe et le motif de dauphins de la corniche supérieure. Comme à la Cantoria de la Cathédrale les consoles sont couvertes de la plus luxuriante ornementation.

On peut affirmer que le bas-relief de l'*Annonciation*, de l'église Santa Croce, ne remonte pas aux années de jeunesse de Donatello, à l'année 1406, comme on le dit souvent. Le style du Tabernacle qui encadre la scène en est une preuve absolument convaincante. Et on voit ici de quelle importance il peut être, pour l'histoire de la sculpture, de déterminer avec la plus grande précision les transformations de l'architecture à Florence, dans la première moitié du xv^e siècle. Or, en 1406, il n'y a pas encore trace du moindre changement dans le monde gothique. Je l'ai montré plus haut: les premiers monuments, où l'influence de l'antiquité se manifeste, sont le Portique de l'Hôpital des Innocents de Brunelleschi (vers 1420), le Tabernacle d'Or San Michele, par Ghiberti (1422), les Fonts baptismaux de Sienne (1427) et la Sacristie de S. Laurent faite dans la décade de 1420. Il résulte de l'étude de ces divers monuments qu'il est impossible de supposer qu'avant 1430 un maître quelconque ait pu créer une œuvre aussi inspirée du style antique que le Tabernacle de l'Annonciation.

Anges de l'"Annonciation" de Santa Croce

Si, dans les œuvres de Donatello même, on cherche des points de comparaison, on remarquera que le Tabernacle du S. Georges à Or San Michele, de 1415, et la Pierre tombale de l'Evêque Pecci, de 1426, n'ont encore rien d'antique. L'Annonciation est de style plus avancé que l'Autel de S. Pierre de Rome, qui date de 1433, et c'est à la Cantoria du Dôme, faite de 1433 à 1440, qu'il faut la comparer. C'est la même surcharge de la décoration, la même richesse, obtenue là par des mosaïques et ici par des arabesques dorées. Le dessin des ornements de l'Annonciation est du reste très semblable aux ornements qui décorent les parties intérieures des consoles de la Cantoria. Je crois donc qu'il faut placer l'Annonciation aux environs de 1435.[1] Cette date avancée est justifiée du reste par le style des groupes d'enfants qui surmontent le monument. Ces enfants par la souplesse et la vérité des mouvements, sont dignes d'être comparés aux enfants de la Cantoria.

Ce qui, sans doute, n'a pas permis aux critiques de se mettre d'accord sur la date de cette œuvre, ce sont certaines particularités du groupe principal. On ne trouve pas,

(1) Comme renseignement sur le style décoratif florentin, je signale le Cadre en marbre fait en 1433 par les artistes Jacopo di Bartolomeo de Settignano et Simone di Giovanni Ferrucci de Fiesole, pour le tableau commandé à Fra Angelico par la Corporation des Rigattieri. Cette œuvre qui est encastrée dans un des murs de l'ancien réfectoire du Couvent de S. Marc est très importante pour l'histoire de l'art décoratif italien, pendant cette époque de transition qui voit le style classique se substituer au style gothique. Dans ce Tabernacle, l'imitation classique est moins avancée que dans le Tabernacle de Donatello, et c'est une raison de plus à invoquer pour ne pas classer cette dernière œuvre antérieurement à l'année 1433.

Enfants de l'"Annonciation„ de Santa Croce

dans les figures de l'Ange et de la Vierge, la perfection de technique, la rare finesse d'exécution, dont Donatello avait déjà fait preuve dans quelques œuvres de cette époque. Cela tient peut-être à ce que la matière employée, qui n'est ni le marbre, ni le bronze, ni la terre cuite, mais la pierre bleue de Florence, au grain un peu grossier, ne permettait pas une taille trop caressée.

Quant au sentiment de l'œuvre il est à louer sans réserves; la scène si charmante de l'Annonciation est rendue ici avec tout le respect et le recueillement inspirés par le plus pur sentiment religieux. (1)

On n'oubliera pas d'observer la naïveté, ou plutôt l'indépendance, dont Donatello fait preuve dans l'emploi des formes antiques. Les chapiteaux et les bases des pilastres sont composés des formes les plus étranges, et il n'y a pas d'exemple, dans l'antiquité, de l'emploi d'oves et de

Fontaine de la Villa di Castello

(1) Nous donnons aussi la gravure des deux autres enfants qui surmontaient cette œuvre. A présent ils se trouvent dans le Musée de S.te Croce et sont peu connus.

rosaces cannelées pour décorer des frises ou des corniches. Au point de vue architectural cette œuvre est très curieuse car, avec la *Cantoria*, elle représente, de la façon la plus typique, le style du maître, et elle nous montre combien, tout en s'inspirant de l'antique, il différait du style classique de Michelozzo.

Vasari dit que Donatello fit deux fontaines, l'une pour les Médicis, l'autre pour les Pazzi. Si l'on prête créance au dire de Vasari, on peut attribuer à Donatello la fontaine qui est restée longtemps dans la Villa di Castello et qui est décorée de la devise des Médicis. Cette fontaine est actuellement dans le vestibule de la Galerie du Palais Pitti. C'est la plus belle vasque de fontaine que nous connaissions, et les analogies avec le style de Donatello, en particulier avec les ornements des deux Cantorie, sont assez notables pour justifier l'attribution proposée par Vasari.

Piédestal du Marzocco

La tradition veut que Donatello soit l'auteur du Lion, du Marzocco, tenant les armoiries de Florence, qui était placé primitivement sur le perron du Palais de la Seigneurie.[1] Aujourd'hui une reproduction en bronze a pris la place de l'original, qui est exposé au Musée National. Le caractère énergique de ce Lion et sa ressemblance avec le Lion du Symbole des Evangélistes de l'Autel de Padoue rendent très vraisemblable l'attribution à Donatello. Ce Lion se dresse sur un piédestal dont la ravissante décoration rappelle les œuvres que nous venons d'étudier et notamment certaines parties de la fontaine de la Villa di Castello.

J'ai cherché à grouper dans une même étude les œuvres décoratives de Donatello pour que le lecteur pût se faire une idée exacte de ce style, dont les caractères sont si particularisés et si intéressants à déterminer.

Tombeau de Jean de Médicis (Sacristie de S. Laurent)

Les plus importants travaux que Donatello fit, vers 1440, sont les travaux de la Sacristie de S. Laurent. Ils comprennent la Tombe de Jean de Médicis et la décoration des parois et de la voûte de la Sacristie.

---

(1) Gravé sur le frontispice.

Le *Tombeau de Jean de Médicis,* père de Cosme, sur les ordres duquel Brunelleschi avait construit la Sacristie de S. Laurent, est recouvert par une large table de marbre qui empêche de bien voir et d'admirer, comme elle le mériterait, l'œuvre de Donatello. C'est une œuvre de petites dimensions, modeste, mais charmante, ne comprenant, comme décoration, que des figures d'Anges tenant des cartels, des couronnes ou des guirlandes. Le motif d'Anges nus tenant une couronne se retrouve sur la Porte de la Chapelle Pazzi. Il serait intéressant de savoir si la Porte de la Chapelle Pazzi est antérieure au monument de Jean de Médicis. Mais, qui est l'auteur des sculptures de la Porte Pazzi? Ne serait-ce pas Donatello lui-même? Ces enfants nus tenant des guirlandes ne se voient guère que dans les œuvres de Donatello ou dans celles des maîtres inspirés de lui (voir comme exemple le Tabernacle du Conseil des Marchands à Or San Michele et la Porte du Cloitre de Santa Croce).

Porte en bronze de la Sacristie de S. Laurent

C'est, je crois, le premier exemple que nous puissions citer en Toscane de ce motif d'enfants nus tenant un cartel. Mais ce motif, qui dérive de l'art romain, n'avait sans doute pas complétement disparu au cours du Moyen-âge. En tous cas, on le trouve à une époque antérieure à Donatello, à Venise, dans le soubassement de l'église S. Marc, sur la face attenant au Palais Ducal.

La décoration de la Sacristie comprend deux Portes de bronze, deux groupes de saints, les balustrades du chœur, et les médaillons de la voûte représentant les quatre Evangélistes et quatre scènes de la vie des Saints.

Sans être une des pièces capitales de l'œuvre de Donatello, les deux *Portes* sont une de celles qui révèlent le plus la finesse de son intelligence et les infinies ressources dont il disposait. Ayant une porte à exécuter, Donatello reste fidèle à la tradition des grands artistes du Moyen-âge, et il conserve la division régulière, nettement marquée, qui

résulte de l'assemblage des diverses pièces de bois formant une porte. Chaque battant est divisé en cinq compartiments, entourés chacun d'une large bordure. Se rappelant les formes simples, si décoratives, des dyptiques consulaires et des ivoires bysantins, Donatello n'emploie pour toute décoration que deux personnages debout, motif qui, en se reproduisant uniformément dans chaque caisson, donne à la porte un bel effet décoratif. Et pour savoir de quelles ressources peut disposer le génie d'un artiste, il faut voir comment Donatello, sans rompre les lois de l'harmonie, a pu varier un thème aussi simple. Remarquons que Donatello a construit deux portes sur le même modèle et que le motif est reproduit vingt fois sans être jamais le même. Ces deux personnages qui marchent, pensent, écrivent, causent, discutent, tantôt gravement, tantôt avec la plus vive animation, créés avec tout l'esprit de Donatello, révélant sa merveilleuse habileté dans l'art de modeler une main, un pied, un bout d'étoffe, sont un des plus fins régals qui puissent réjouir l'œil d'un artiste.

S. Etienne et S. Laurent
sur la Porte de la Sacristie de S. Laurent

Le même motif de Saints réunis deux à deux a été employé par Donatello dans les grands reliefs en terre-cuite qui surmontent les deux portes. Les saints représentés sont d'un côté *S. Cosme et S. Damien*, de l'autre *S. Etienne et S. Laurent.*

Les médaillons en terre-cuite des quatre *Evangélistes* et des quatre *Vies des Saints* de la voûte sont les œuvres les moins connues de Donatello. Cela tient à ce qu'ils sont placés très haut et recouverts d'un affreux badigeon blanc; ils sont malaisés à voir et il n'est pas très facile d'en faire de bonnes photographies.

S. Jean Evangéliste dans la Sacristie de S. Laurent

Graves, pensifs, absorbés par leurs réflexions, les *Evangélistes* rappellent, avec moins d'agitation dans les mouvements, les figures des Portes de bronze. Mais un détail très particulier est à signaler; c'est dans les accessoires, soit sur le siège des Evangélistes, soit sur les tables placées devant eux, une imitation du style antique, plus importante et plus fidèle que toutes celles que nous avons vues jusqu'alors. Les tables des Evangélistes ne sont autre chose que des autels antiques; les sièges sont des chapiteaux, et l'on y voit représentées de petites scènes qui n'ont aucun rapport avec le motif des Evangélistes et que Donatello n'a mis là que pour avoir le plaisir de dessiner des figures nues. Mais, comme toujours, et je ne cesse d'insister sur ce point, les imitations d'art antique faites par Donatello ne portent que sur les parties accessoires. L'art antique n'a rien à revendiquer dans le motif principal des Evangélistes, ni dans la pose, ni dans le vêtement, ni dans l'expression des figures.

Un miracle (Sacristie de S. Laurent)

Balustrade dans la Sacristie de S. Laurent

Les quatre *Scènes de la vie des Saints* ne sont pas la partie la moins intéressante de la décoration de la Sacristie de S. Laurent. Ces bas-reliefs diffèrent sensiblement de ceux que nous avons précédemment étudiés, du *S. Georges* d'Or San Michele, du *Festin d'Hérode* de Sienne, de l'*Assomption* de Naples, de la *Mise au Tombeau* de Rome. Ici Donatello, poursuivant les mêmes recherches que Ghiberti, tente, grâce à l'emploi de la perspective, de créer des scènes compliquées, pleines d'animation. C'est la première forme de cet art qui va s'épanouir si brillamment dans l'Autel de Padoue et les Chaires de S. Laurent. Je n'insiste pas sur des œuvres que nous ne pouvons que très insuffisamment étudier. Je crois que, si l'on enlevait le badigeon qui les déshonore, on découvrirait des détails intéressants, et notamment, dans les parties architecturales qui servent de fond

Chérubins
(Frise de la Sacristie de S. Laurent)

Chérubin
Ecoinçon des groupes de Saints
(Sacristie de S. Laurent)

à la scène, quelques motifs d'ornementation qui ôteraient à ces bas-reliefs l'aspect un peu froid qu'ils ont actuellement.

Au Musée de Lille, est un petit bas-relief de marbre représentant le *Festin d'Hérode* qui est une reprise du motif des Fonts baptismaux de Sienne, traité dans une manière analogue à celle des médaillons de S. Laurent, manière caractérisée par l'emploi d'importants fonds d'architecture, par le mouvement des figures, leur espacement et leur disposition sur divers plans. Il me paraît difficile de douter de l'authenticité de cette œuvre qui est, je crois, le Donatello le plus certain que nous possédions en France.

Un style semblable se retrouve dans une œuvre moins belle, mais néanmoins intéressante, du Musée de Berlin représentant la *Flagellation.*

Le chœur de la Sacristie de S. Laurent a pour clôture une balustrade dont le motif ornemental, un vase d'où sortent de lourds rinceaux, est le développement des motifs qui ornent la face intérieure des consoles de la Cantoria. Cette balustrade, œuvre certaine du maître, est une pièce importante pour déterminer son style et le distinguer du style de ses contemporains et notamment de celui de Michelozzo.

Buste de S. Laurent

La frise qui fait le tour de la Sacristie est décorée de têtes de Chérubins en terre-cuite. Je crois que cette frise n'est pas de Donatello, car elle est conçue d'une manière trop monotone, se composant de deux têtes qui se répètent uniformément. De plus, ces petites figures sont d'un caractère trop fade pour être de la main du maître. C'est là toutefois un des points que la critique devrait étudier avec soin, car si l'on accepte l'attribution de cette frise à Donatello, on aurait là un argument pour maintenir dans son œuvre cette série de Bustes de petits enfants, d'un caractère gracieux et féminin, que l'on s'accorde aujourd'hui à restituer à Desiderio et à Antonio Rossellino. Je ferai remarquer qu'il y a, à la Sacristie même de S. Laurent, un argument pour faire douter de l'attribution de cette frise

à Donatello; ce sont précisément d'autres têtes de petits Chérubins qui sont incontestablement de sa main. Elles se trouvent, au nombre de quatre, dans les écoinçons de l'encadrement des grands groupes de Saints qui surmontent les portes. Ces petites têtes si animées, si hardiment modelées crient le nom de Donatello, et leur énergie fait précisément, avec la mollesse des chérubins de la frise, un contraste qui montre combien il est impossible de lui attribuer cette dernière œuvre.

Buste en bronze du Bargello

Si l'on tentait de tirer argument de ce fait que toutes les sculptures de la Sacristie sont de la main de Donatello, et qu'ainsi il y a présomption pour que cette frise soit son œuvre, je ferais remarquer qu'à la Chapelle Pazzi, la frise ornée de terres-cuites, comme la frise de S. Laurent, est d'une époque tardive, très postérieure aux autres sculptures de la chapelle. Personne, je pense, ne voudra, à la Chapelle Pazzi, attribuer les agneaux et les têtes de chérubins de la frise, ni à Donatello, ni à Luca, ni à aucun des grands maîtres qui ont décoré cette chapelle. Je conclus que, à l'origine et selon le plan de Brunelleschi, les frises de la Sacristie de S. Laurent et de la Chapelle Pazzi ne devaient pas avoir de décoration. Et ceci est un fait qui n'est pas sans valeur au point de vue des caractères de l'architecture de ce maître.

Parlant ici de la Chapelle Pazzi, je rappellerai que j'ai déjà dit que Donatello pouvait être l'auteur des sculptures de la *Porte* de cette chapelle, et j'ajoute que sa manière se reconnait aussi dans les *Têtes d'Anges* qui décorent le Portique. Je parlerai de ces Anges en étudiant Desiderio da Settignano qui paraît avoir eu la plus grande part dans ce travail.

Sur une des armoires de la Sacristie de S. Laurent, on voit un *Buste de S. Laurent* en terre-cuite; mais il est évident que ce buste n'appartient pas à la décoration de la Sacristie, et il n'y a aucune présomption pour le classer à la même époque que les travaux dont nous venons de parler. La nature du style fait supposer qu'il est postérieur aux travaux de Padoue. C'est une œuvre exquise, d'une rare finesse de sentiment et d'une perfection de technique inimitable. Le jeune diacre, vêtu de ses habits sacerdotaux, est représenté à mi-corps, la tête légèrement relevée, dans un joli geste qui dit bien l'énergie, la volonté, le calme souriant du jeune martyr. Le type de la figure, à la bouche nerveuse et fine en même temps, aux grands yeux purs, abrités sous une large arcade sourcilière,

est du charme le plus pénétrant, et, dans aucune œuvre italienne, on ne trouvera le dessin poussé à un plus haut degré de perfection. On admirera avec quel art, pour faire valoir la délicatesse du modelé des chairs, est disposée la chevelure en masses larges, où de hardis traits d'ébauchoirs font jouer violemment les ombres et les lumières, et, avec quelle science non moins parfaite, avec quel esprit, sont indiqués les détails du vêtement sacerdotal.

Ce buste n'est pas le seul que nous possédions de Donatello. Un *Buste en bronze* du Bargello, moins savant que le Buste de S. Laurent, nous montre quel était son style à une époque antérieure. Dans le modelé du front et des joues, dans le dessin du nez et de la bouche, nous ne retrouverons pas, il est vrai, la surprenante perfection du buste de S. Laurent, mais, dans cette énergique simplicité, nous reconnaîtrons la main du grand maître qui, ici, a su allier admirablement la gravité du caractère avec les traits de l'adolescence.[1]

Buste de S. Lussorio

On savait que Donatello avait fait, pour le Couvent d'Ognissanti de Florence, un buste en cuivre doré de *S. Lussorio,* destiné à servir de reliquaire. M. Supino a prouvé que ce buste devait s'identifier avec le buste existant à Pise dans l'église S. Stefano.

On peut aussi considérer, comme une œuvre de Donatello, le Buste du Musée de Berlin, que M. Bode suppose être le portrait de Louis III de Gonzague.

Un *Buste de femme voilée,* du Musée du Bargello, a été regardé pendant longtemps comme reproduisant les traits d'Annalena Malatesta et comme étant l'œuvre du Vecchietta. Récemment M. Rossi (*Arch. stor. dell'Arte,* 1893, fasc. I) a proposé d'attribuer à Donatello ce buste qui, d'après lui, serait celui de Contessina de' Bardi, femme de Cosme de Médicis. A l'appui de son opinion, M. Rossi invoque le texte de Vasari disant que Donatello fit, en bronze, le portrait de la femme de Cosme. Mais M. Supino, dans son récent catalogue du Musée National, pense que ces deux opinions doivent être également rejetées et que ce buste ne saurait pas plus être attribué à Donatello qu'au Vecchietta. Il appartient à cette série de bustes, faits après décès, sur des moulages, selon une mode qui fut très en faveur à la fin du XV^e^ siècle.

Un buste en terre-cuite colorée, du Musée du Bargello, connu sous le nom de *Buste de Niccolò da Uzzano,* est attribué à Donatello. Quoique cette œuvre jouisse d'une

(1) M. Bode a supposé que ce portrait de jeune homme pouvait être celui du fils du condottiere Gattamelata dont Donatello fit plus tard la statue à Padoue.

très grande célébrité, je me permets de la considérer comme étant indigne d'un maître tel que Donatello. Ce qui a pu tromper jusqu'ici le public sur la valeur de ce buste c'est la peinture dont il est recouvert. Ces tons roses qui colorent les joues, cet iris noir qui anime le regard, donnent, il est vrai, à cette œuvre un aspect spécial, une réalité factice. Mais si on l'examine de plus près, il est difficile de reconnaître la main du maître dans le dessin brutal de cette bouche, dans la sécheresse de contours du menton et de la machoire, dans la forme déprimée du crâne, dans le cou tuméfié, dans la maladresse avec laquelle les cheveux s'unissent au front, sans aucun des traits énergiques du maître. Il n'est pas jusqu'à l'attitude prétentieuse, à la tête tournée de trois quarts, au lieu de regarder simplement devant elle, et aux draperies à l'antique, qui ne jurent avec le style habituel de Donatello.

Buste de Niccolò da Uzzano

J'ajouterai que la coloration, qui fait illusion sur la valeur de cette œuvre, n'est pas en elle-même digne de grands éloges; et, au surplus, il faut reconnaître que cette peinture n'est pas antérieure au XVIe siècle; en effet elle est à l'huile, et l'on sait que c'est seulement à la fin du XVe siècle que l'on a commencé à employér la peinture à l'huile pour colorer les statues. Auparavant toutes les statues étaient peintes à l'œuf ou à la colle, à la *tempera*, dont les tons souples et amortis sont bien préférables aux tons lourds de la peinture à l'huile. J'avais d'abord vu là un grave argument pour affirmer que l'œuvre n'était pas de Donatello; mais je tiens de M. Supino, Conservateur du Musée National, que l'on a récemment constaté, sous la peinture à l'huile, les traces d'une peinture plus ancienne, à la *tempera*. Je m'en tiendrai donc aux seules raisons tirées du style de l'œuvre pour dire que nous sommes en présence de l'art d'un maître de la fin du XVe siècle, plus voisin de l'époque du *Brutus* de Michel-Ange que de celle du *S. Laurent* de Donatello.[1]

Les sculptures de Donatello à la Sacristie de S. Laurent sont les premieres que nous lui avons vu faire pour la famille des Médicis. C'est dans les travaux commandés

(1) Il existe au Musée du Bargello un buste en terre-cuite du XVIe siècle, que je ne peux désigner plus exactement darce qu'il n'est pas numéroté. On y remarque, soit dans le ton de la peinture, soit dans le façon d'indiquer les cheveux, le style même du prétendu Niccolò da Uzzano.

par cette famille que nous noterons le plus grand nombre d'emprunts à l'art antique. La cour des Médicis était le centre de l'Humanisme et il n'est pas surprenant que, pour plaire aux Médicis et à leur entourage, Donatello se soit appliqué à introduire dans ses œuvres mille détails évoquant à leurs yeux le souvenir de cette antiquité qui leur était si chère.

Les œuvres les plus typiques de cette manière sont les *Médaillons* dont il décora la Cour intérieure du Palais construit par Michelozzo pour Cosme de Médicis. Ces Médaillons sont une œuvre tout à fait anormale dans la vie de Donatello, car ici il ne s'est pas contenté d'emprunter quelques motifs de décoration à l'art antique, mais il a copié littéralement des œuvres antiques. Il n'est pas téméraire de supposer que, s'il a agi ainsi, ce n'est pas par une libre initiative de sa pensée, dont l'imagination ardente a du souffrir de cet esclavage, mais pour obéir aux ordres impérieux de son maître. Ces bas-reliefs, au nombre de huit, reproduisent des camées ou des pierres gravées qui faisaient partie du cabinet de Cosme. Les sujets sont les suivants: Diomède tenant le Palladium; un Faune portant Bacchus enfant; Bacchus découvrant Ariane; le Triomphe de Bacchus et d'Ariane; Dédale attachant les ailes à Icare; Ulisse et Athena; un Centaure; un Prisonnier devant un général. Ces bas-reliefs sont bien de l'art antique, mais un art qui a passé par les mains de Donatello; et il est impossible de s'y méprendre, en voyant comment il a chiffonné les draperies, creusé fièrement les traits du visage, et comment, sans rien changer au dessin des originaux, il leur a donné l'aspect d'œuvres italiennes du XV^e^ siècle.

Triomphe d'Ariane

Avant de quitter cette période de la vie de Donatello, je parlerai d'un certain nombre de travaux, dont la date n'est pas déterminée, mais qui sans doute appartiennent à la décade qui précéda son départ pour Padoue.

C'est pour Cosme de Médicis que Donatello fit le *David en bronze* du Bargello. Toutes les statues que nous avons étudiées jusqu'ici étaient faites pour être adossées à une muraille et vues d'un seul côté; dans le David, Donatello dégage la statuaire de son lien architectural et redonne à la statue toute sa valeur, en l'isolant sur un piédestal, et en la plaçant de telle sorte qu'elle puisse être contemplée sous tous les aspects. Ce *David* est la première figure nue en plein relief qui ait été sculptée en Italie depuis la chûte de l'Empire romain. Cette nouveauté de statues isolées, et de statues nues, a été provoquée par la vue de la statuaire antique, et c'est là un des bienfaits dont nous devons lui être le plus reconnaissants. (1) Hâtons-nous d'ajouter que Donatello se garde bien d'imiter de

(1) Remarquons que les statues nues seront extrêmement rares au XV^e^ siècle. Dans la première moitié du siècle on ne pourrait peut-être pas en citer une autre que le *David* de Donatello.

trop près quelque modèle antique, et que son petit *David* est une œuvre profondément originale où éclate la volonté d'être fidèle au modèle vivant. C'est une des œuvres les plus charmantes du maître. Quelle grâce dans ce jeune adolescent! quelle finesse de formes! quel joli mouvement de jambes et de bras! comme la tête est bien encadrée par les boucles soyeuses de la chevelure, comme elle est coquettement coiffée par le large chapeau autour duquel s'enroule une couronne de feuillages! Et quel joli détail forment les jambières qui enserrent le mollet, comme leurs ciselures font ressortir les souplesses de la peau, et quelle charmante base pour la statue que la tête de Goliath avec son casque aux longues ailes de bronze! On sait quels succès le *David* a obtenus, quelles imitations il a provoquées, lorsque, de nos jours, on s'est avisé d'oublier un instant l'antiquité romaine pour étudier la sculpture florentine.

David

Pour dater cette statue, on peut observer la couronne qui lui sert de piédestal, et les grandes ailes du casque de Goliath, semblables à la couronne et aux grandes ailes qui ornent le piédestal de l'*Annonciation* de Santa Croce. De même la couronne de lierre qui décore le casque du David se retrouve dans les enfants du Chapiteau de Prato. Tout cela fait supposer que le David a été fait vers 1435.

A la même forme d'art, à la même idée de décoration raffinée, appartient le petit *Cupidon* de bronze, d'un accoutrement si piquant, qui agite les bras et sourit. Ici la fantaisie de Donatello a été de revêtir le petit amour d'une culotte maintenue sur les côtés et ouverte par devant et par derrière. L'attribution de cette statue à Donatello a été contestée par certains critiques qui la regardent comme une œuvre antique. Pour prouver que ce Cupidon n'est pas un antique, mais le produit de l'imagination capricieuse d'un Italien du xv^e^ siècle, il suffit de considérer la singularité du vêtement. Cette forme du pantalon fixé à la ceinture ou au justaucorps par des aiguillettes est une mode du xv^e^ siècle. A cette époque, tout le monde porte des pantalons collants, vêtement très incommode pour les travailleurs, parce qu'il ne permet pas de se baisser facilement. Or dans nombre de fresques italiennes, notamment dans les fresques de B. Gozzoli, au Camposanto de Pise, on voit des ouvriers dont le pantalon s'ouvre par derriere et retombe, en restant fixé seulement sur la hanche, ainsi que cela a lieu dans la statue du Cupidon.

Cupidon

Il est difficile de fixer la date de la *Judith.* Ne tenant compte que de son caractère peu expressif, je l'avais d'abord classée vers 1440, mais l'extraordinaire fantaisie de cette œuvre, le raffinement de l'exécution, me font aujourd'hui hésiter devant l'opinion de M. Von Tschudi qui la considère comme postérieure au retour de Padoue. Dans tous les cas, nous admettrons que la Judith a les plus grands rapports avec les statues de Padoue et qu'elle appartient au même style. Dans cette Judith, la fantaisie de Donatello crée une œuvre de la plus rare originalité, un des plus délicieux bijoux de l'art florentin. Donatello qui, dans la Madeleine et les Chaires de S. Laurent, va se montrer un maître si violent, uniquement préoccupé d'exprimer les idées les plus tragiques, ne semble pas encore prendre grand intérêt à ce drame terrifiant du meurtre d'Holopherne. Dans ce motif, il a vu surtout l'effet imprévu qui pouvait résulter du groupement d'une femme vêtue et d'un homme nu. Judith debout, entre les jambes d'Holopherne, le saisit par les cheveux, relève le buste qu'elle serre contre elle, et sans regarder sa victime, les yeux hagards, avec le geste machinal d'une somnanbule, elle s'apprête à lui couper la tête. Ici les oppositions, déjà cherchées dans le David, se multiplient. La Judith, avec toute la complication de sa toilette, sa robe tortillée, sa ceinture flottante, les broderies du corsage, le voile de la tête, fait le contraste le plus piquant avec ce long corps qui s'enroule dans ses jupons. Rien n'est plus fin dans l'œuvre de Donatello que le corps d'Holopherne, les jambes pendant au dessous du piédestal dans un mouvement si pittoresque, le bras, le torse et la tête surtout, si noble dans l'encadrement de ses longs cheveux. Le charme de ce groupe est encore doublé par son élégant piédestal triangulaire sur lequel se déroulent trois rondes bachiques d'enfants. – La Judith ne jouit pas de la réputation qu'elle mérite. Cela ne tient qu'à une chose, à la déplorable façon dont elle est exposée. Faite pour décorer un boudoir, elle est placée sous les immenses voûtes de la Loggia des Lanzi, où, seules, des statues colossales peuvent faire figure; et, comble de malheur, pour les besoins de la symétrie, la mignonne statuette est hissée sur un

Bas-relief du piédestal de la « Judith »

Judith

Armoiries des Martelli

énorme support qui a le double inconvénient de la rendre invisible et de détruire l'harmonie de ses lignes.

Epée du Musée de Turin

Vasari parle longuement des relations que Donatello eut avec les Martelli et des travaux qu'il fit pour eux. « Il y a, dit-il, dans le Palais des Martelli, plusieurs œuvres de Donatello en marbre et en bronze, et, entr'autres, un *David* de trois bras de haut, qu'il donna généreusement à cette famille en souvenir de sa reconnaissance et de son affection. Il y a aussi un *S. Jean Baptiste* en marbre, œuvre magnifique, qui est aujourd'hui chez les héritiers de Ruberto Martelli. » Or les œuvres citées par Vasari sont encore au palais des Martelli. Le *David* est une statue inachevée, mais le *S. Jean*, sculpté avec une rare perfection, est

Epée du Musée de Turin

digne de prendre place à côté du David en bronze du Bargello. Les Martelli possèdent également d'admirables armoiries sculptées par Donatello, dans son style le plus énergique, avec une liberté et une fermeté de travail qui sont une véritable signature.

S. Jean Baptiste du Bargello

Nous publions, comme une curiosité fort peu connue, une *Epée* du Musée de Turin faite par Donatello et signée en toutes lettres de son nom. Pour reproduire les parties intéressantes de cette épée dans une grande dimension, nous avons fait graver séparément le pommeau et la garde. Au centre du pommeau, un masque de Gorgone, semblable à celui qui se voit sur un des bas-reliefs de la Judith, est entouré de deux génies nus qui sont assis sur des dauphins, dont le corps, en se recourbant, forme le contour extérieur du pommeau; de petites coquilles, ornements favoris du maître, sont placées entre les têtes et les queues des dauphins. Sur la garde, au centre, une Divinité fluviale, présentant un masque à un satyre, est figurée sur un médaillon que soutiennent deux amours nus; la tige de la garde est ornée de rinceaux se terminant par une figure de chimère. Comme on le voit, c'est la figure humaine qui compose les principaux éléments décoratifs de cette épée, qui appartient à une époque avancée de la vie de Donatello. Cette petite œuvre décorative est pour nous d'autant plus précieuse que le temps a peu épargné les travaux de cette nature: dans toute la période du xv^e^ siècle que nous étudions nous n'en aurons pas d'autre à signaler.

Christ de l'Eglise Santa Croce

Le bas-relief en pierre représentant *S.^te^ Cecile,* qui appartient à lord Wemyss, (autrefois à lord Elcho), a été rendu populaire par les moulages et la photographie, mais il me paraît bien difficile de considérer ce bas-relief comme une œuvre de valeur. La facture molle et insuffisante, l'air inexpressif de la figure, font songer à un maître de la fin du xv^e^ siècle et peut être même à un maître d'une époque plus tardive. Cette opinion a été exprimée pour la première fois par l'éminent critique, M. Claude Philips, dans un article consacré à une Exposition de la Royal Academy de Londres.

Bien supérieur à la S.^te^ Cécile est le charmant petit bas-relief en pierre grise, du Bargello, qui représente, vu

de profil, le jeune *S. Jean Baptiste*. La délicatesse du modelé et la vivacité de l'expression en font une des œuvres les plus séduisantes du maître.

Le *Christ* de Santa Croce est une des œuvres dont la date a le plus embarrassé les critiques. Sur la foi de Vasari, on l'a d'abord tenu pour un des premiers travaux du maître, mais des raisons de style doivent, à mon sens, le classer dans la décade de 1430. Nous y trouvons, déjà nettement caractérisé, ce style dramatique qui, créé avec le Zucchone et l'Ezéchiel, va, en s'épanouissant, produire plus tard les merveilles de Padoue et des Chaires de S. Laurent. Sans doute, avec juste raison, Vasari a signalé un certain manque de noblesse dans cette figure. L'expression du visage est un peu vulgaire, mais les bras, la poitrine, les jambes surtout, témoignent des efforts de Donatello pour étudier les formes nues, si peu observées par ses prédécesseurs.

S. Jean Baptiste du Bargello

Les mêmes recherches apparaissent dans le *S. Jean Baptiste*, en marbre, du Bargello, un des plus beaux nus du maître. On remarquera ici un détail assez anormal: c'est la manière sommaire dont Donatello indique la chevelure et le vêtement de peau de chêvre, manière qui ne se trouve dans aucune autre de ses œuvres, et qui peut s'expliquer, soit parce que la statue n'a pas été complètement achevée, soit plutôt parce que Donatello a tenté, par la brutalité avec laquelle il a indiqué le vêtement et la chevelure, de faire ressortir toutes les finesses du modelé des chairs.

On a attribué pendant longtemps à Donatello un *S. Jean Baptiste* de l'église du Latran à Rome; mais M. le comte Gnoli a fort bien montré que c'était là une œuvre du XVI[e] siècle, sans aucun rapport avec l'art de Donatello.[1]

(1) Statue gravée dans l'*Archivio storico dell'Arte*, année 1888, p. 29.

Troisième période

(1443 à 1453)

Jusqu'à ces dernières années, on avait cru que la commande de la statue du condottiere Gattamelata avait été la cause du départ de Donatello pour Padoue, mais les recherches faites par M. A. Gloria(1) ont prouvé que Donatello avait été appelé dans cette ville pour travailler à l'église de Saint Antoine. Donatello vint à Padoue au commencement de l'année 1443, et la statue du Gattamelata ne fut commandée qu'en 1446. D'après M. Gloria, voici la date des travaux de Donatello à Padoue:

1. Travaux aux tribunes (1443-1444).
2. Crucifix de bronze pour le grand autel (1444).
3. Statue en pierre, représentant le Père éternel, qui devait probablement être placée sur un baldaquin au-dessus de l'autel (1445). On ne sait pas ce que cette statue est devenue.
4. Statue du Gattamelata. Commencée en 1446. Construction du piédestal en 1447. Erection de la statue en 1453.
5. Autel de bronze, destiné à remplacer l'ancien autel, pour lequel il avait fait précédemment son Crucifix. Commandé en 1446. En 1448, sur un autel en bois provisoire, il expose les 7 statues, les 4 miracles, les 4 symboles, et 10 bas-reliefs d'Anges. Dans les deux années suivantes il fait la Pietà et 2 autres bas-reliefs d'Anges, il argente et dore les miracles, dore les autres bas-reliefs et sculpte la Déposition de la croix. En 1450, pour la fête du saint, l'autel, mis en place, est complètement achevé.

Christ de Padoue

Donatello a fait deux Christs: le Christ en bois de Santa Croce et le *Christ de Padoue*. Le Christ de Santa Croce, dont nous avons déjà parlé, par le caractère un peu commun des traits, pouvait justifier le mot de Vasari qui reprochait à Donatello d'avoir représenté, non des Christs, mais des paysans; quant au *Christ de Padoue*, on ne saurait lui adresser de tels reproches, et, s'il est vrai que Donatello, qui ne peut s'astreindre à reproduire des formes traditionnelles, donne à son Christ un type différent du type conventionnel,

(1) *Donatello fiorentino e le sue opere mirabili nel Tempio di S. Antonio di Padova.* Padova, 1895.

il est impossible de ne pas reconnaître la légitimité de ses recherches, de ne pas constater qu'il a su donner une grande noblesse à sa figure, en même temps qu'il y mettait l'expression d'une profonde souffrance.

La parole donnée à l'enfant pour justifier sa mère
Bas-relief de l'autel de Padoue

Ce Christ, comme du reste un très grand nombre de sculptures, est peu connu. Beaucoup de sculptures sont mal placées dans les églises; trop hautes ou mal éclairées, on ne peut les étudier que superficiellement, et les jugements que l'on émet à leur égard dépendent le plus souvent de la plus ou moins bonne qualité des photographies qui les reproduisent. Le détail, d'une dimension assez importante, que nous publions permettra d'apprécier toute la valeur de cette œuvre.

Ce Christ, qui est la première sculpture que Donatello fit à Padoue, était destiné à surmonter le maître autel. Mais cette œuvre n'était pas plutôt terminée, que l'on décidait de remplacer l'ancien autel par un autel nouveau, et l'on chargeait Donatello de ce travail, le plus important qu'il ait eu à exécuter au cours de sa longue carrière.

Cet autel comprend 4 reliefs représentant des Scènes de la vie de S. Antoine, 4 Symboles des Evangélistes, 12 figures d'Anges musiciens, une Pieta, une Mise au Tombeau et 7 Statues. Toutes ces œuvres sont en bronze, sauf la Mise au Tombeau, qui est en pierre.

Les 4 *Bas-reliefs de la Vie de S. Antoine* sont, avec les scènes de la Passion représentées sur les Chaires de S. Laurent, les chefs-d'œuvre de Donatello dans l'art du bas-relief. Ils peuvent être rapprochés des scènes de la Genèse de Ghiberti, et avec elles, ils marquent le point culminant de cet art du bas-relief qui a été le triomphe de la sculpture

florentine. Nous les étudierons donc avec le même soin que nous avons apporté dans l'analyse des reliefs de Ghiberti. – Les 4 bas-reliefs, traités selon le même thème général, sont très longs, et la hauteur des personnages n'est que de la moitié de la hauteur des reliefs. Toute la partie supérieure est composée d'éléments décoratifs. Donatello, par certaines formes architecturales, par une habile disposition de quelques figures saillantes, divise ses bas-reliefs en trois parties, isolant nettement au milieu le sujet principal.

La jument s'agenouillant devant l'Hostie
Bas-relief de l'autel de Padoue

1^er^ Bas-relief: *La parole donnée à l'enfant pour justifier sa mère.* – La partie réservée au sujet principal occupe la moitié du relief. Les divisions sont faites par les murs de l'édifice au milieu duquel se passe la scène, et des groupes, disposés contre les murs, rendent cette division encore plus claire. Au centre, la mère saisit avec amour le petit enfant dont la parole vient de prouver son innocence, tandis que son mari se jette à genoux pour remercier le Saint d'avoir fait un tel miracle. Dans les groupes de jeunes gens et de jeunes filles qui entourent le Saint, nous pouvons admirer la science de Donatello dans l'art de varier les attitudes et d'exprimer le mouvement des foules. Les jeunes gens sont représentés à demi-nus, vêtus de petites tuniques flottantes. Parmi les reliefs de Padoue, c'est le seul où les nus tiennent une aussi grande place; et peut-être pourrait-on conclure de là que ce bas-relief est le premier que Donatello ait fait, étant préoccupé encore par les études de nus, qui l'avaient si vivement intéressé lorsqu'il travaillait pour Cosme de Médicis. Comme dans les autres reliefs, les parties architecturales sont très ornées, mais c'est ici que l'ornementation est la moins compliquée. Le maître se contente d'indiquer les assises de pierre, les rosaces des fenêtres, les caissons du plafond. On remarquera un détail d'un grand intérêt, c'est une petite Madone placée dans le tympan

d'une porte. Si l'on excepte les Madones des Monuments du pape Jean XXIII et du cardinal Brancacci, c'est la seule Madone en bas-relief que l'on rencontre dans une œuvre certaine de Donatello, et l'on comprend de quelle valeur elle peut être dans la discussion de ces nombreux bas-reliefs représentant des Madones qu'on lui attribue.

Ange. Symbole de S. Mathieu

2ème Bas-relief: *S. Antoine montre le cœur d'un avare dans son coffre-fort.* – La scène est disposée comme dans le relief précédent. Le sujet principal, occupant la moitié du relief, représente l'avare mort étendu sur son lit, la poitrine ouverte, et la foule se précipitant pour constater que la place du cœur est vide, tandis que, dans la partie gauche du relief, d'autres personnages découvrent ce cœur dans le coffre-fort de l'avare. Ici tous les efforts du maître tendent à rendre la scène encore plus animée, plus vivante, plus vraie. Il a représenté à merveille ce saint qui a peine à se frayer passage au milieu de la foule qui le presse en se courbant à ses pieds. On remarquera le développement extraordinaire que prend l'ornementation, avec quelle complication sont indiquées les perspectives, et avec quelle richesse sont décorées toutes les surfaces, notamment les murs avec leurs rosaces et les piliers cannelés surmontés de brillants chapiteaux. (Gravé page 7).

Aigle. Symbole de S. Jean

3ème Bas-relief: *La jument qui s'agenouille devant le S. Sacrement.* – Ici la scène est disposée un peu différemment; le relief étant divisé en trois parties égales. Au centre, devant l'autel, le saint, aux pieds duquel la jument s'agenouille; à droite et à gauche, toujours le même motif de foules empressées, se hâtant, se serrant à s'étouffer, pour s'approcher du saint. C'est dans ce bas-relief que Donatello, au point de vue de l'ornementation et de la disposition des fonds, a obtenu les effets les plus heureux. Le motif est plus riche encore que le précédent, et, grâce à une division plus ferme, il est moins confus et a plus d'unité. On admirera la belle disposition des arcades, la beauté des chapiteaux et les délicieuses figurines qui décorent la clé et les écoinçons des arcs.

4ème BAS-RELIEF : *S. Antoine remet le pied d'un jeune homme.* – Ce bas-relief diffère sensiblement de ceux dont nous venons de parler. La scène se passe au milieu d'une place publique; Donatello multiplie les efforts pour reproduire la perspective des bâtiments, et même, dans le ciel, par des traits hardis, il tente de représenter le soleil et les nuages; mais il ne semble pas que l'effet soit aussi heureux que dans les reliefs précédents.

Lion. Symbole de S. Marc

Au fond c'est la même idée que Donatello exprime dans ces quatre reliefs: partout il veut dire l'enthousiasme des foules et leur vénération pour S. Antoine; et chaque fois il trouve des formes nouvelles.

Pour exécuter l'œuvre considérable qu'il avait entreprise à Padoue, Donatello s'était entouré d'un groupe d'élèves dont nous connaissons les noms. C'étaient Giovanni de Pise, Urbano de Cortone, Antonio Celino de Pise, Francesco del Valente de Florence. Mais ces élèves n'ont fait que travailler en sous-ordre, exécutant surtout les parties secondaires. Il est possible que, dans les quatre bas-reliefs, Donatello les ait chargés de la ciselure si compliquée des fonds d'architecture, mais, soit dans l'invention du sujet, soit dans le dessin de chaque figure, c'est son esprit et sa main qui apparaissent partout.

On doit attribuer la même valeur artistique aux *Symboles des Evangélistes*. C'est tout ce que l'on peut voir de plus original au point de vue des idées inventives.

Mise au tombeau de Padoue

Dans le Symbole de S. Mathieu, Donatello représente une figure jeune; et jamais ni Ghiberti ni Luca ne se sont élevés plus haut dans cette évocation de la grâce et du charme de la jeunesse. C'est sans doute une jeune fille qui a servi de modèle à Donatello, car on croit deviner la forme naissante des seins sous le voile léger du corsage; c'est une petite florentine dans sa robe simple, échancrée au cou, serrée à la taille par une étroite ceinture. Une écharpe brodée entoure le cou, se croise sur la poitrine, mettant discrètement autour de cette figure une

note brillante. Les mains sont exquises, comme toutes celles que Donatello a modelées à la fin de sa vie. De grandes ailes relient la figure au cadre ; tout le fond est couvert de ciselures comme d'une broderie, et, dans le haut, court une guirlande soutenue par de petites têtes d'anges. Tout cela est jeune, élégant, imprévu et savant au-delà de tout ce qu'on peut dire.

Ange musicien de Padoue

L'Aigle de S. Jean est aussi exceptionnellement admirable. Rien ne montre mieux la puissance de pensée de Donatello, son aptitude à passer d'un sujet à un autre, à traiter les motifs les plus opposés et à trouver toujours une forme originale. Ici il va nous dire l'étendue du vol, la force des serres et du bec, la souplesse du cou, l'ardeur du regard, tout ce qui constitue la puissance terrible de l'oiseau de proie. Comme forme artistique, combien est originale cette envergure des ailes, sous lesquelles s'allonge le corps mince et nerveux, et quelle habileté dans la pose du livre et de la petite écharpe de soie, de ce bout d'étoffe mis là pour faire opposition au riche plumage de l'oiseau royal !

Anges musiciens de Padoue

Le Lion est accroupi, ramassé dans le cadre étroit qu'il remplit tout entier. Sur la tête sont accentués, comme en un style héraldique, les signes de férocité, la force des mâchoires, la puissante saillie des muscles frontaux.

Certes c'est Donatello lui-même qui a inventé tous ces traits et qui, de sa main, s'est diverti à les ciseler un à un. Dans l'étude des œuvres des grands artistes, on a le tort de considérer de tels travaux comme secondaires ; ce sont souvent au contraire ceux dans lesquels leur génie s'est affirmé sous la forme la plus rare. [1]

Le bas-relief représentant la *Mise au tombeau* est la seule partie de l'autel qui ne soit pas en bronze. C'est peut-être la dernière œuvre que Donatello ait faite à Padoue, car c'est la plus expressive. Ici nulle place n'est réservée aux caprices de l'ornementation ; les figures emplissent tout le bas-relief. La noblesse du Christ, la gravité des

(1) Je suis très surpris, sur ce point, d'être en désaccord avec M. Von Tschudi, dont l'étude sur Donatello est la meilleure qui ait été écrite. M. Von Tschudi considère ces quatre symboles comme des œuvres secondaires faites par les élèves de Donatello. En particulier il dit qu'on « doit attribuer l'Aigle de S. Jean à Antonio di Cellini, le plus actif, mais en même temps le plus faible, des élèves de Donatello. » (*Donatello e la critica moderna*, p. 26).

apôtres, la douleur déchirante des femmes, donnent à cette scène un admirable caractère religieux et dramatique. – Si l'on compare cette Mise au tombeau avec le même motif représenté, en 1433, à l'Autel de S. Pierre de Rome, on verra quel progrès Donatello a fait au point de vue expressif. Ce bas-relief, plus dramatique encore que les reliefs consacrés à la vie de S. Antoine, fait prévoir l'art des Chaires de S. Laurent.

Christ pleuré par les Anges (de Padoue)

Un relief, qui présente quelque analogie avec la Mise au tombeau de Padoue, est la *Mise au tombeau* de la collection Ambras de Vienne, mais un peu de froideur dans la composition, la monotonie des attitudes, l'abus des visages tournés de profil, le type romain trop accusé, font douter de l'authenticité de cette œuvre qui, dans tous les cas, doit être tenue pour très inférieure à l'œuvre de Padoue.

La série des douze reliefs représentant les *Anges musiciens* forme un ensemble des plus gracieux; mais si l'on considère les différences de style de ces petites figures, la valeur inégale du travail, on doit conclure que la pensée première seule appartient au maître et que l'exécution en fut confiée par lui à ses élèves. Toutefois la main même de Donatello peut se reconnaître dans plusieurs reliefs, notamment dans ce petit enfant qui agite son tambourin avec tant d'animation, et dans ce groupe de deux chanteurs dont les draperies sont exécutées avec une habileté qui rappelle les symboles des Evangélistes.

Christ (Musée de Londres)

Dans le bas-relief, le *Christ pleuré par les Anges,* nous retrouvons la violence et l'ardeur de pensée de Donatello unies aux plus fines et aux plus charmantes formes décoratives.

Un motif semblable qui se trouve au Musée de Londres, et qui a été exécuté sans doute à une époque voisine des reliefs de l'Autel de Padoue, doit aussi avoir été exécuté par le maître lui-même.

Enfin il est à Padoue, sur une petite Porte de Tabernacle, un *Christ au tombeau entouré par les Anges;* mais l'œuvre est si secondaire qu'on peut affirmer qu'elle n'est pas de Donatello. Le dessin est maladroit, les formes sont communes, et l'architecture qui encadre la scène est si grossièrement traitée qu'on doit supposer même que l'œuvre est très postérieure à l'époque de Donatello.

L'importante série de bas-reliefs que nous venons d'étudier ne constitue pas tout l'Autel de Padoue, qui comprend encore sept grandes statues de bronze représentant la Vierge et six saints.

Vierge (de Padoue)

La *Vierge de Padoue* est la seule statue de la Vierge que nous possédions de Donatello. Elle est si singulière, de formes si imprévues, si différente de toutes les Madones italiennes, que l'on a quelque peine à comprendre, dès le premier abord, la pensée de Donatello. Mais rappelons-nous les excès de mouvement et de contorsion auxquels avait abouti l'art gothique, le maniérisme des Vierges si violemment cambrées et la monotonie de ces motifs représentant l'Enfant Jésus tenant un oiseau ou jouant avec le voile de sa mère. Donatello, par la puissance de son génie, retrouve le style des grands maîtres du Moyen-âge; il pense que si la Vierge est une femme, elle est surtout la mère de Dieu et qu'elle doit tenir Jésus, non comme les mères tiennent leur petit enfant, mais comme une reine présente un roi aux hommages de son peuple. L'art du XIVe siècle représentait ordinairement la Vierge tenant l'enfant sur un de ses bras, mais cette attitude a pour conséquence de donner à la Vierge le rôle principal qui doit être réservé à Jésus; et c'est pourquoi, dans la Vierge de Donatello, comme dans les anciennes Vierges du XIIe siècle, l'enfant Jésus est placé, au centre de l'œuvre, sur la poitrine de sa mère, et la Vierge, immobile sur son trône, semble n'avoir d'autre rôle que d'offrir à nos hommages l'Enfant Dieu.

Dans la statue de *S.te Justine,* comme dans celle de la Vierge, apparaît la volonté de Donatello de créer des formes d'art tout à fait nouvelles. La statue est plus simple, dans sa silhouette générale, que les statues du XIVe siècle, mais en même temps beaucoup plus raffinée dans les détails. Comme un bloc, elle est enfermée entre deux lignes parallèles, et il suffit de quelques détails habilement disposés, une couronne, un bijou sur le front, de longues tresses de cheveux, les plis souples de la robe et du manteau, pour

rompre la monotonie et rendre l'œuvre extrêmement brillante, sans rien lui faire perdre de sa simplicité.

Plus sobre est le *Daniel*, dans la gaine de ses vêtements sacerdotaux. Ici quelques traits, quelques ornements, suffisent à enrichir l'œuvre et à faire disparaître toute trace de monotonie.

En sculptant des figures jeunes comme celles de S.[te] Justine et de S. Daniel, Donatello ne pouvait se livrer à de grandes recherches expressives. La figure de *S. François* allait au contraire lui fournir la plus belle occasion qu'il ait eue dans sa vie de représenter un ascète chrétien, et la tête de S. François aussi vivante que celle du Zucchone, mais plus énergique, plus dramatique, d'un plus noble spiritualisme, est un de ses plus parfaits chefs-d'œuvre.

Ste. Justine

L'Autel de Padoue avait été démoli au XVII[e] siècle et les fragments en étaient épars dans l'église. Depuis peu de temps l'habile architecte milanais, Camille Boïto, a reconstitué cet autel, en groupant toutes les œuvres dont nous venons de parler et en les reliant les unes aux autres, par des motifs architecturaux très heureusement imités des œuvres du maître. Si l'on ne peut pas affirmer que l'autel nous a été rendu tel que Donatello l'avait conçu, du moins pouvons-nous penser qu'il a été réédifié avec la plus grande intelligence, dans un style aussi voisin que possible de celui de Donatello.

Pendant qu'il travaillait à l'Autel de Padoue, Donatello reçut la commande de la statue équestre du *Gattamelata*. Cette statue fut un événement dans l'histoire de l'art. Depuis l'antiquité romaine, aucune statue équestre en bronze n'avait été fondue. Et, si Donatello fut le premier en date, il reste encore un des premiers en mérite. De toutes les innombrables statues équestres, qui depuis lors ont été érigées sur nos places publiques, seul, le Colleone du Verrocchio, peut disputer la palme au Gattamelata. Il y a, dans le Colleone, une attitude fière, une expression farouche, qui conviennent à un énergique soldat, à un grand donneur de coups d'épée, et, à ce point de vue, la statue du Colleone semblerait supérieure à celle de Donatello; mais l'attitude plus calme et plus digne du Gattamelata est vraiment celle d'un grand chef d'armée. La supériorité de Donatello s'affirme éclatante dans la tête du Gattamelata qui, par la science du modelé et la fermeté du dessin, est la digne rivale de celle du Zucchone. On

admirera aussi avec quel art prodigieux sont exécutés tous les détails du vêtement, et notamment les petites figures d'amours qui ornent le pommeau et le troussequin de la selle.

S. Daniel

S. François

Il est assez difficile de juger le dessin d'un cheval, et ici je dois me contenter de penser que, pour l'étude du cheval comme pour celle de la figure humaine, Donatello a été un maître sincère, cherchant à reproduire la nature dans toute sa vérité, et que le cheval qu'il a dessiné devait être conforme à ces chevaux robustes faits pour porter les chevaliers couverts d'épaisses armures. Il n'est pas téméraire de supposer que le cheval de Donatello est le type le plus fidèle que nous possédions du cheval de guerre du Moyen-âge.

Au Musée de Naples, on voit une *Tête de cheval* que l'on a longtemps considérée comme une œuvre antique; mais nombre de critiques croient qu'elle est de Donatello. En effet cette tête se rapproche beaucoup de celle du cheval de Padoue: ce sont les mêmes plis de l'encolure, la même disposition de la crinière entre les oreilles, le même dessin de la bouche hennissant. L'attribution à Donatello paraît donc très vraisemblable, et l'on doit supposer qu'il fit l'œuvre de Naples au moment même où il travaillait au Gattamelata.

Quatrième période

(1453 à 1466)

Les travaux de Padoue étaient terminés en 1453, et, jusqu'à la mort de Donatello, nous avons encore une longue période de treize années, dont les œuvres les plus importantes sont les Chaires de S. Laurent; mais elles n'ont été commencées qu'en 1462; de 1453 à 1462 Donatello voyage, et nous le trouvons tour à tour, à Ferrare, à Venise et à Sienne.

Déjà en 1451, avant d'avoir terminé les travaux de Padoue, il est attiré à Modène, où on lui demande d'élever une statue au prince régnant Borso d'Este. Mais il est probable que cette œuvre ne fut même pas commencée.

La même année, Donatello était à Ferrare et, comme à Modène, il se chargea de différents travaux qu'il n'exécuta pas.

A Mantoue, vers la même époque, il commence une Châsse pour le corps de S. Anselme, et ici encore on ne peut obtenir de lui qu'il l'achève.

S. Jean (de Venise)

Les pièces d'archives ne signalent pas la présence de Donatello à Venise, mais Vasari nous dit qu'il sculpta dans cette ville, à l'église des Frari, pour l'autel des Florentins, un *S. Jean Baptiste* en bois. Cette statue est encore à la même place et elle a bien tous les caractères de l'art de Donatello à l'époque que nous étudions. Nous trouvons déjà les recherches de ce style violent qui va se développer dans le *S. Jean* de Sienne et dans la *Madeleine*. Le *S. Jean* de Venise a les plus grands rapports avec ces deux statues, et l'on remarquera en particulier, dans les jambes, les bras et les mains, le même admirable modelé que dans la *Madeleine*.

On attribue encore à Donatello une autre statue en bois, un *S. Jérôme* du Musée de Faenza, mais le style en est bien maniéré, et les chairs grasses et molles ne me paraissent pas être traitées avec le trait nerveux et la science du maître. Le Musée de Faenza possède aussi un de ces charmants bustes de petits enfants que l'on attribuait autrefois à Donatello et que l'on s'accorde aujourd'hui à classer dans l'école de Desiderio.

En 1458, les pérégrinations de Donatello semblent terminées. Appelé par les citoyens de Sienne[1] pour travailler à l'embellissement de leur ville et pour faire d'importants travaux à la Cathédrale, il se rend dans cette ville, s'y installe, et nous l'y retrouvons encore en 1461, époque à laquelle il revient à Florence pour exécuter les Chaires de S. Laurent.

(1) MILANESI, *Documenti per l'arte senese*, II, p. 295.

MONUMENT AU GENERAL GATTAMELATA
PAR DONATELLO A PADOUE

Au nombre des sculptures qu'il devait faire à Sienne étaient des Portes de bronze pour la Cathédrale. Mais ici, comme pour tous les travaux de Modène, de Ferrare et de Mantoue, nous devons constater avec le plus vif regret que cette œuvre ne fut pas exécutée.

Du séjour de Donatello à Sienne il ne nous reste qu'une statue, un *S. Jean Baptiste,* fait en 1458, dont je me réserve de parler ultérieurement. Mais je crois qu'il convient aussi de lui attribuer et de considérer comme faite à cette époque la *Madone* en bas-relief du Dôme de Sienne.

Parvenu à ce point de nos recherches, nous devons nous arrêter un instant et embrasser dans une vue d'ensemble la question si importante des Madones de Donatello.

Nous nous sommes contentés jusqu'ici d'étudier le style du maître en citant seulement les œuvres que des documents positifs permettent de lui attribuer. Mais, à côté de celles-ci, il en est un certain nombre qui, par leur analogie avec des œuvres certaines, ont éveillé l'attention de la critique. Au cours de ces dernières années, les amateurs d'art, les conservateurs de Musées, désireux de posséder quelques sculptures de ces maîtres italiens du xv^e^ siècle, naguère si dédaignés, et ne pouvant acquérir les pièces capitales qui sont immobilisées dans les églises et les édifices publics de la Toscane, ont porté leur attention sur certaines œuvres moins importantes, telles que petits bronzes, plaquettes, terres-cuites, stucs, bois, etc. Quelques unes de ces œuvres, trop faibles d'exécution pour être considérées comme des originaux, ont pu être tenues pour des copies ou des imitations rappelant un original perdu d'un grand artiste. Il est impossible d'écrire une histoire de la sculpture florentine sans parler de ces recherches récentes et sans dire ce qu'il faut penser de ces diverses hypothèses.

La question la plus importante et la plus difficile à traiter est celle des Madones en bas-relief de Donatello. Donatello a-t-il fait des Madones en bas-relief? Certainement, si nous en croyons Vasari qui, à plusieurs reprises, désigne complaisamment les riches amateurs qui les ont commandées au maître: les Médicis, Jacopo Capponi, Antonio de Nobili, Bartolommeo Gondi, Lelio Torelli. Jusqu'à preuve contraire, nous tiendrons le texte de Vasari comme constituant, sinon une certitude, du moins une forte présomption.

Mais où sont-elles ces Madones de Donatello et comment les reconnaître? Avant d'aller plus avant dans cette recherche, le premier soin doit être d'examiner et de prendre comme point de départ les œuvres de Donatello. Or, dans ses œuvres, nous trouvons trois Madones, la Madone du Monument Jean XXIII, la Madone du Monument Brancacci et une petite Madone dans un des reliefs de l'Autel de Padoue; mais ici encore quelques difficultés se présentent: Donatello, en effet, ayant exécuté ces diverses œuvres, soit avec la collaboration de Michelozzo, soit avec l'aide de ses élèves, il convient de les étudier de très près pour savoir si ces Madones sont bien réellement de sa main.

La Madone qui décore le tympan du Tombeau de Jean XXIII ayant quelques rapports avec une Madone de Pagno di Lapo Portigiani du Musée du Dôme,[1] on a supposé qu'elle pouvait être l'œuvre de cet artiste qui a travaillé longtemps sous les ordres de Donatello; mais c'est une hypothèse qu'il faut absolument écarter. Pagno di Lapo en effet n'avait que vingt ans lorsque Donatello édifiait le Tombeau de Jean XXIII, et il est impossible d'admettre que Donatello ait réservé à un si jeune homme une des parties les plus importantes de ce monument; et il serait non moins téméraire de supposer que Pagno di Lapo, dont la carrière de sculpteur a été très modeste, ait pu, dès ses débuts, créer une œuvre aussi magistrale. – La Madone du Monument de Jean XXIII est une pièce très-importante qui marque une date dans l'art du xv^e^ siècle. Les Madones en bas-relief, antérieurement à Donatello, n'ont pas été nombreuses dans l'art italien. A la fin du xiv^e^ siècle, les sculpteurs, complètement absorbés par la construction du Dôme, par de vastes travaux de sculpture, n'ont pas le loisir de cultiver l'art des petits bas-reliefs; et ce n'est réellement que dans le seconde moitié du xv^e^ siècle que cet art prit un grand développement. Si l'on considère que Niccolò d'Arezzo, Nanni di Banco, Jacopo della Quercia n'ont guère fait que de grandes statues, que, dans leur œuvre, il n'y a pas une Madone en bas-relief, que de même il n'y en a pas une seule dans l'œuvre de Ghiberti, où cependant nous devrions espérer en trouver, puisqu'il a passé toute sa vie à sculpter de petits bas-reliefs et qu'il s'est intéressé plus que tout autre à l'étude des formes féminines, on comprendra ce que nous disons ici de la nouveauté de la Madone de Donatello.[2]

Vue à mi-corps, la Vierge de Donatello tient, assis sur ses bras, l'enfant Jésus qui lui passe une main autour du cou. La Vierge tourne la tête vers l'enfant et le regarde avec une expression d'ardent amour et de vive sollicitude. Pour la première fois peut-être nous trouvons exprimé dans l'art italien le sentiment des angoisses maternelles. Le génie de Donatello se manifeste ici dans toute son originalité. Donatello peu préoccupé de choisir de gracieux modèles de visage, tout entier absorbé par le désir d'exprimer les sentiments de l'âme, crée un art nouveau, profondément spiritualiste. A ce caractère de sentiment et d'énergie nous pourrons, dans l'histoire de l'art italien, suivre la trace de l'influence de Donatello, et nous verrons cet art s'épanouir, en une magnifique floraison, dans les Madones de Luca della Robbia. Mais le caractère dramatique de Donatello disparaîtra à son tour devant des visions plus gracieuses et plus tendres. L'art italien ne pourra pas se maintenir à une telle hauteur et, à l'art grave et parfois si douloureux de Donatello, il substituera ces recherches de sourire, de tendresse, de formes délicates, qui, entre les mains de Desiderio, de Rossellino, de Mino, triompheront dans les dernières années du xv^e^ siècle.

La Madone du Monument Brancacci n'a pas la même beauté que la précédente, et le style en est si différent que l'on a été conduit à supposer, non seulement qu'elle

---

(1) Cette Madone sera reproduite dans notre troisième volume.

(2) Dans un chapitre ultérieur, en parlant de Bicci di Lorenzo, je dirai quelques mots d'un certain nombre de Madones en terre-cuite peinte, antérieures à Donatello.

n'était pas de Donatello, mais qu'elle était d'une époque postérieure au Monument.[1] Peut-être pourrait-on expliquer cette différence en admettant que cette Madone est l'œuvre de Michelozzo, collaborateur de Donatello au Monument Brancacci. Si l'on compare cette Madone avec la Madone de S. Agostino à Montepulciano, on trouvera entre elles quelques rapports, et des analogies plus importantes existent entre les figures de S. Jean Baptiste qui, dans les deux œuvres, sont placées à gauche de la Vierge. Comparée à la Vierge Jean XXIII, la Vierge Brancacci est d'un sentiment moins ému, moins dramatique; son visage est impassible, et elle ne regarde pas aussi tendrement son petit enfant. Quoi qu'il en soit, cette Madone a peu d'intérêt pour nous, dans la question présente, car, parmi les Madones que l'on discute comme pouvant être de Donatello, nous n'en trouverons aucune conçue dans le même style.

Madone de Sienne

La troisième Madone qu'on rencontre dans l'œuvre de Donatello est une très petite Madone placée, comme élément décoratif, dans le fond d'un bas-relief de l'Autel de Padoue,[2] mais c'est une œuvre extrêmement précieuse pour le sujet qui nous occupe. Nous retrouvons là, à plus de vingt ans de distance, le même sentiment que dans la Madone Jean XXIII, avec un progrès nouveau dans le sens de l'énergie et de la puissance expressive. L'enfant Jésus ne repose plus, à demi assoupi sur les bras de sa mère; pour dire plus complètement sa tendresse, la Vierge a saisi son enfant et le tient étroitement serré contre son sein, mettant son visage contre son visage. C'est, par quelques traits légers gravés sur le bronze, que Donatello dessine cette œuvre qui n'a que quelques centimètres, mais où se manifestent tout son art et toute son âme.

De ceci il résulte que Donatello a fait des Madones en bas-relief, qu'il a été un des premiers à en faire, que les caractères de ces Madones, depuis 1427 jusqu'en 1450, sont sensiblement les mêmes, et se reconnaissent à leur énergie et à leur sentiment dramatique. Mais, d'autre part, de ce que, dans l'œuvre si considérable de Donatello, nous n'avons pu trouver que les deux ou trois Madones que nous venons de citer, il semble que sa pensée ne se soit pas tournée fréquemment du côté de la représentation de tels sujets. Il y a, d'avance, présomption pour que la plupart des nombreuses Madones qu'on lui attribue soient, non son œuvre propre, mais celle de ses élèves.

---

(1) FRIZZONI, *Arte italiana del Rinascimento*, page 33.

(2) Le bas-relief de la *Parole donnée à l'enfant pour justifier sa mère*. Gravé page 127.

Parmi les Madones inconnues, il en est une qui occupe une place exceptionnelle dans l'art, d'un style héroïque, empreinte de la plus haute émotion, si belle qu'il paraît impossible de l'attribuer à un autre maître que Donatello, c'est la *Madone de Sienne.* [1] On y voit les mêmes caractères de tendresse et de sollicitude que dans la Madone Jean XXIII et la Madone de Padoue, mais portés à un plus haut degré encore. Observant d'autre part les caractères secondaires de l'œuvre, nous trouvons des draperies tout à fait semblables à celles des Statues de Padoue, de la Judith et des Chaires de S. Laurent, une manière à la fois simple et compliquée qui supprime les reliefs trop violents, et tantôt colle la draperie sur les chairs, tantôt la chiffonne en plis multipliés qui donnent l'impression d'étoffes souples et légères. La Vierge est au milieu d'un médaillon dont la partie supérieure est représentée en perspective, dans une méthode semblable à celle des bas-reliefs de Padoue. On remarquera enfin avec quelle audace sont indiqués, par quelques traits de gravure, les petites têtes d'anges qui ornent le fond du médaillon; manière dont Donatello seul était capable.

Madone du Louvre

J'ai comparé cette Vierge aux œuvres crées par Donatello après son retour de Padoue, et le fait de rencontrer à Sienne une œuvre aussi importante n'a rien qui doive nous surprendre, puisque nous savons que Donatello a séjourné longtemps dans cette ville, et précisément à l'époque même où cette sculpture a dû être faite.

La présence de cette Vierge à Sienne a conduit quelques écrivains à conclure, sans regarder plus avant, qu'elle devait appartenir à l'école siennoise. Mais il n'y a aucun artiste siennois, ni même le Vecchietta ou Federighi, qui ait travaillé dans ce style et qui ait été capable de concevoir une œuvre d'une telle beauté. Le nom de Michelozzo qui a été prononcé était plus séduisant, ce maître ayant travaillé aux côtés de Donatello et s'étant rapproché parfois de son style; mais c'est une hypothèse qui doit disparaître devant celle beaucoup plus vraisemblable de l'attribution à Donatello.

Une *Madone du Louvre*, en terre-cuite, a les plus grands rapports avec le style de Donatello. Elle a été acquise en Italie par M. Piot et donnée par lui au Louvre. La Vierge, vue à mi-corps, les mains jointes, adore l'enfant Jésus à demi-couché devant elle. Le sentiment de la figure de la Vierge, les draperies à l'étoffe fine et aux plis multipliés, rap-

(1) Madone décorant le tympan de la Porte du transept méridional du Dôme.

pellent le style des dernières annéés de la vie du maître. Le fond de ce bas-relief est particulièrement intéressant; il est décoré dans une manière qui évoque le souvenir des bas-reliefs de Padoue, et notamment les Symboles des Evangélistes, par des ornements ronds dans lesquels sont incrustés des morceaux de verre. Par un singulier raffinement, ces petits enfoncements sont ornés de sculptures minuscules, représentant des vases, un des ornements favoris du maître. Ces délicates sculptures, que la mosaïque de verre laissait transparaître, mettaient ainsi un charme de plus dans la décoration. La Vierge est entourée d'un cadre qui mérite la plus grande attention. Comme cette Madone a été achetée par M. Piot, il y a 50 ans environ, à une époque où la contrefaçon des œuvres du XVe siècle était encore relativement rare, il est probable que le cadre est ancien, et c'est le plus beau cadre que nous connaissions pour une Madone sculptée. Comme la Madone elle-même, ce cadre a les plus grands rapports avec les œuvres de Donatello. Dans la plinthe, de petits enfants nus tenant des cartels et, sur la corniche, des guirlandes aux formes allongées et des bandelettes épaisses rappellent tout à fait les guirlandes et les bandelettes de la Cantoria. Un détail typique à signaler est le style encore très naïf des chapiteaux. Le même style se voit dans les chapiteaux de l'Autel de S. Pierre à Rome et ne se trouve guère que là. Or il est à remarquer, en faveur de l'authenticité de ce cadre, que, s'il était l'œuvre d'un faussaire, il n'aurait pas été fait dans le style d'une œuvre qui n'est connue que depuis peu de temps. Le faussaire, au lieu de copier une forme si maladroite, eut plus vraisemblablement reproduit de beaux chapiteaux composites, tels qu'on en voit dans la plupart des œuvres florentines de la première moitié du XVe siècle.

Madone polychrôme du Louvre

Une seconde *Madone* du Musée du Louvre,[1] la Madone polychrôme, achetée par M. Courajod, a quelques analogies avec la Madone de Sienne; ce sont, par exemple,

(1) Cette Madone ayant été achetée à Sienne, M. Courajod avait tout d'abord songé à la classer dans l'école Siennoise (*Gazette des Beaux Arts*, mars 1881). Mais il ne tarda pas à rectifier cette opinion et, dans la *Gazette* de 1890, p. 48, il dit: « Dans mon classement provisoire je reconnais qu'entrainé par la présence à Sienne du bas-relief de la Porte du Dôme, j'ai trop penché du côté siennois. La grande Madone du Louvre relève avant tout de l'influence de Donatello et de Michelozzo. »

l'expression de la Vierge, le visage tourné de profil, la forme des yeux grand ouverts, le type si caractéristique du menton, le voile sur les oreilles, la silhouette de l'épaule et du bras, le maillot de l'enfant. Cette Madone est une pièce magnifique, la plus belle Madone en terre colorée que l'on connaisse. Je la considère comme faite, dans le sentiment de Donatello, par un artiste agissant sous son influence immédiate.

A Florence la *Madone de la Chapelle Médicis,* au Noviciat de Santa Croce, est ordinairement attribuée à un élève de Donatello, mais je ne serais pas éloigné de la considérer comme un original du maître. C'est une œuvre charmante, dans une forme que nous ne retrouverons plus dans la suite; son originalité consiste surtout dans les petits anges qui offrent des corbeilles de fruits à l'enfant Jésus. Je suppose que, si cette Madone n'est pas attribuée à Donatello, c'est parce qu'elle présente certaines naïvetés d'exécution, certaines raideurs qui sembleraient être plutôt le fait d'un élève moins savant; mais cette manière encore un peu primitive n'aurait plus lieu de surprendre si l'on admettait que cette œuvre appartient à la première période de la vie du maître, ainsi que je vais essayer de le démontrer. Cette Madone a dû être faite dans la décade de 1430, car elle a tous les caractères de l'art de Donatello à cette époque, ainsi qu'on peut l'étudier dans l'Autel de S. Pierre, dans la Chaire de Prato, dans l'Annonciation et dans les deux Cantorie du Dôme et de S. Laurent. Très caractéristique est l'aspect brillant de cette œuvre, où Donatello a prodigué les dorures, les marbres de couleur et les petits cubes de mosaïque, comme il l'a fait dans la décoration de ses Cantorie. La pose de l'enfant, dont les jambes forment un angle droit avec le corps, est une attitude que nous trouvons très fréquemment dans les œuvres faites vers le milieu du XV[e] siècle, (voir notamment les premières Madones de Luca della Robbia), et la Vierge tient l'enfant Jésus en passant la main sous son bras comme dans la Madone du Monument Jean XXIII. Voici enfin une série de particularités qui se trouvent dans les premières œuvres de Donatello: la chemisette longue des Anges, retenue par des boutons sur la hanche et ouverte de façon à laisser apparaître la jambe nue, comme dans l'Autel de S. Pierre, la Chaire de Prato, la Cantoria du Dôme – le médaillon ovale fermant la robe de la Vierge, semblable à celui de l'Annonciation de Santa Croce – le raccourci de la main et notamment du pouce de l'enfant Jésus, qui rappelle certains raccourcis si singuliers des bas-

Madone de la Chapelle Médicis à Santa Croce

reliefs du Baptistère de Sienne – la disposition des figures empiétant sur les pilastres, comme dans l'Autel de S. Pierre – l'entassement des figures emplissant le bas-relief, comme dans la Cantoria et la Chaire de Prato – le style des draperies de la Vierge, où l'on remarque certaines parties plates s'étalant en ovale sur les jambes et ayant, pour contraste, d'autres plis profonds et plus multipliés, selon une méthode semblable à celle des draperies de l'Annonciation. On remarquera enfin l'absence complète d'arabesques, les pilastres sans chapiteaux, les guirlandes de laurier, pareilles à celles des Chapiteaux de Prato, qui sont des symptômes très caractéristiques d'une époque peu avancée.

Madone
de la Via Pietra Piana

La charmante *Madone de la Via Pietra Piana* est aussi une Madone de style donatellesque. Elle ressemble beaucoup à la petite Madone de Padoue et les draperies rappellent le style de Donatello à la fin de sa vie.[1] Nous trouvons ici le premier exemple du petit Jésus mettant le doigt dans la bouche, geste dont nous trouverons plus tard de nombreux exemples dans les œuvres d'Andrea della Robbia.

La Vierge, n.° 42 du Musée de Berlin, a, sur certains points, beaucoup de rapports avec la Madone de la Via Pietra Piana; c'est le même geste du doigt dans la bouche, la même étreinte de la Vierge, le même rapprochement des deux visages. Les draperies sont d'un style très souple l'exécution d'une grande finesse. M. Bode croit pouvoir attribuer cette œuvre à Donatello lui-même.

Dans le même type, mais avec une exécution plus nerveuse, est la Madone n.° 39, une des belles œuvres du Musée de Berlin.

M. Bode inscrit encore sur son catalogue, comme appartenant à l'école de Donatello, un certain nombre de Madones très intéressantes, qui nous font connaître l'art florentin tel qu'il se développa, dans le troisième quart du XV^e siècle, sous l'influence de Donatello. Le n° 49 est particulièrement à signaler.

---

(1) A remarquer le bijou représentant une tête de chérubin qui ferme la robe, bijou qui rappelle celui de la Vierge de l'Autel de Padoue. (Voci la gravure de la page 133).

Enfin je rappelle qu'il y a quelques années on attribuait à Donatello un certain nombre de Madones où prédominait l'expression des sentiments gracieux et délicats, telles par exemple que la Madone du Musée de Turin ou la Madone de la Via Cavour à Florence. Mais ces attributions ne se discutent plus, et l'on est d'accord aujourd'hui pour restituer ces Madones à des maîtres nés postérieurement à 1425, tels que Desiderio ou Antonio Rossellino.

Première Chaire de S. Laurent

La question des Madones étant discutée, nous nous trouvons en présence d'une seconde question, qui a non moins vivement agité le monde des amateurs, mais sur laquelle il semble que la lumière soit plus facile à faire; il s'agit de ces nombreux bustes de petits enfants que l'on a pendant si longtemps attribués à Donatello et que l'on s'accorde aujourd'hui à considérer comme l'œuvre de Desiderio, d'Antonio Rossellino et d'autres maîtres du même âge. Les plus célèbres de ces bustes sont les bustes du Bargello, provenant de l'église des Vanchetoni, le buste de Faenza, le buste Goupil du Louvre, les bustes des collections Dreyfus et Miller. Ici, beaucoup plus favorisés que nous ne l'étions pour la question des Madones, nous trouvons, dans les œuvres de Donatello, à toutes les étapes de sa vie, de nombreux points de comparaison; et c'est l'étude attentive de ces œuvres certaines qui a conduit la critique à enlever à Donatello la plupart, sinon la totalité de ces bustes. Tous ces bustes sont en effet des œuvres douces, un peu molles, aux traits délicats, sans grand caractère, où la principale préoccupation de l'artiste est un arrangement de cheveux, un modelé de chairs grasses, détails dont Donatello s'est presque toujours désintéressé. Au lieu de ce modelé, si fin et si poussé, qui caractérise tous ces bustes, nous trouvons toujours, chez Donatello, un modelé vif et violent: au lieu de ces

figures douces, calmes, inexpressives, toujours des expressions énergiques; au lieu d'une exécution molle, une facture ferme jusqu'à la brutalité. Les cheveux, notamment, si fins et si soyeux dans les œuvres dont nous parlons, sont toujours exécutés par Donatello avec un ciseau hardi qui fait de profondes entailles dans le marbre ou le bronze. Parmi ces bustes, le *Buste du Louvre,* provenant de la collection Goupil, en raison de la gravité du caractère et de la ferme simplicité de l'exécution, me paraît être celui qui se rapproche le plus du style de Donatello. (1)

Deuxième Chaire de S. Laurent

Après avoir traité cette question des Madones et des Bustes d'enfants, il nous faut reprendre méthodiquement l'étude des œuvres de Donatello, et suivre ce maître à Florence, où il passa les dernières années de sa vie.

Les œuvres capitales de cette période sont les deux Chaires de S. Laurent, représentant les scènes de la Passion du Christ. Les sujets sont les suivants:

PREMIÈRE CHAIRE.

Face principale: La Crucifixion, La Descente de croix.
Face postérieure: Le Christ au jardin des oliviers. (Les deux motifs: la Flagellation et S. Jean Evangéliste, exécutés en bois, sont d'époque postérieure).
Face latérale de gauche: Le Christ devant Pilate et le Christ devant Caïphe.
Face latérale de droite: La Mise au tombeau.

(1) Je rappelle qu'en parlant de la Sacristie de S. Laurent j'ai contesté l'attribution à Donatello des petites têtes d'Anges qui décorent la frise de cette Sacristie. Si la critique parvenait a établir que ces petites têtes sont l'œuvre de Donatello, l'argumentation précédente perdrait beaucoup de sa valeur, car ces petites têtes sont précisément modelées avec la souplesse et la grâce que l'on admire dans les bustes Vanchetoni, Dreyfus, Miller, etc.

DEUXIÈME CHAIRE.

Face principale: La Descente aux limbes, La Résurrection, L'Ascension.
Face postérieure: Le Martyre de S. Laurent. (Les deux motifs: L'Ecce Homo et S. Luc évangéliste, exécutés en bois, sont d'époque postérieure).
Face latérale de gauche: Les Saintes femmes au tombeau.
Face latérale de droite: La Descente du S. Esprit.

Frise (Première Chaire de S. Laurent)

Avant de parler de ces bas-reliefs, j'étudierai les deux Chaires dans leurs formes générales et dans les détails de leur décoration.

La première Chaire faite par Donatello est certainement celle de gauche, celle où sont représentées, sur la face principale, la *Crucifixion* et la *Descente de croix*. Elle est de forme rectangulaire. La partie inférieure est une frise étroite dont la décoration, consistant en une suite de clous, est simple et en même temps très brillante. Au-dessus des bas-reliefs, et les reliant à une corniche saillante, se déroulent des scènes juvéniles, séparées les unes des autres par des vases accouplés. Au milieu deux centaures tiennent un cartel. Les bas-reliefs sont encadrés par des pilastres cannelés; mais Donatello a pensé que ces pilastres feraient une note un peu froide, en isolant trop brutalement les diverses parties de son œuvre, et il y a très heureusement disposé des figures qui semblent se relier aux motifs principaux des bas-reliefs. Quelques uns des pilastres ont perdu cette décoration, mais on peut voir quel admirable parti Donatello a tiré de cette idée, en regardant les pilastres des faces latérales et le pilastre gauche de la face principale. On remarquera avec quelle originalité Donatello couronne ses pilastres. A lui, plus qu'à tout autre, il répugnait de reproduire une forme déjà créée par un autre artiste et, dans les adaptations qu'il a faites du style antique, il s'est toujours efforcé d'apporter quelques variantes, donnant aux idées anciennes une vie nouvelle. Ici pour terminer ses pilastres, au lieu d'employer des chapiteaux, il se sert de figures d'enfants tenant des guirlandes; il les sculpte sur le pilastre lui-même, se contentant pour faire, de ces parties, un membre spécial d'architecture, de les isoler par deux légères moulures.

La partie ornementale de cette Chaire, par son charme et sa gaieté, contraste profondément avec les grandes scènes de la vie du Christ figurées dans les bas-reliefs, et peut-être, si l'on s'en tenait à la rigueur absolue des règles de l'art, à ces règles que Nicolas de Pise avait si fidèlement observées, pourrait-on s'étonner que Donatello n'ait pas voulu

ou n'ait pas su trouver des bordures plus en harmonie avec les sujets qu'il avait à traiter. Ici, visiblement, la pensée de Donatello, ardente, fougueuse, jamais contenue, donne libre carrière à toutes les fantaisies de son imagination. Après avoir été si douloureusement ému par les drames de la vie du Christ, il se repose en ciselant de petits corps d'enfants, en inventant mille combinaisons pour dire leurs jeux, leurs mouvements, l'ardeur de leur âge. Plus anormal encore est le motif des Centaures tenant un cartel. Cette antiquité classique, qui n'avait pu pénétrer dans les œuvres maîtresses de Donatello, trouve sa place dans toutes les parties accessoires.

La seconde Chaire est conçue dans le même type que la première, mais elle présente toutefois quelques notables variantes. Donatello a pensé que les pilastres, même avec l'addition des figures décoratives, faisaient une séparation un peu froide et trop monotone. Aussi il les supprime, pour chercher, dans les bas-reliefs eux-mêmes, des motifs saillants pouvant servir de séparation; et il s'efforce en outre de briser les lignes trop régulières de sa chaire rectangulaire, en plaçant, sur ses bords, des objets à vive saillie. De même, dans la frise d'enfants, il a reconnu que son motif de vases accouplés était un peu pauvre et trop fréquemment répété, et il le remplace par d'admirables motifs de chevaux fougueux tenus en main par des hommes nus.

Détail de la frise
(Deuxième Chaire de S. Laurent)

Il y a, dans toutes ces parties, une telle science, que je ne discuterai même pas la thèse qui attribue à Bertoldo, l'élève de Donatello, une part dans ces inventions. C'est l'art de Donatello dans toute sa puissance et toute son individualité.

Je ne tenterai pas de classer chronologiquement les bas-reliefs des Chaires; il semble, toutefois, qu'on peut considérer, comme ayant été fait le premier, le bas-relief représentant *Jésus devant Caïphe et Pilate.* Ce bas-relief est celui qui se rapproche le plus de ceux de Padoue, soit par le luxe excessif de l'ornementation, soit par les emprunts faits à l'antiquité dans les parties décoratives. Donatello, voulant représenter un palais romain, figure, comme dans les reliefs de Padoue, de grandes voûtes en perspective; il les sépare par de riches colonnes ornées de cannelures torses, et l'une d'elles, décorée de bas-reliefs, est une véritable imitation de la colonne Trajane. De ravissantes figures nues surmontent ces colonnes. Quant au bas-relief, il est conçu dans le style de ceux de Padoue, mais il montre plus de liberté encore, plus d'imprévu dans la composition, plus d'habileté dans la subordination des divers plans. C'est toujours la même idée d'ordonner une scène très riche, d'évoquer et de faire mouvoir des

foules nombreuses; et, dans l'encombrement de la composition, la même science pour détacher le motif principal, pour montrer le Christ devant Caïphe et Pilate au milieu d'une multitude affolée demandant sa victime. Ici, par une idée nouvelle, Donatello suppose que la scène principale se passe sur un terrain en escalier, et il place ainsi, au premier plan, des figures dont on ne voit que la partie supérieure, ce qui contribue à rendre l'œuvre plus brillante et plus touffue.

Le Christ devant Caïphe et Pilate (Première Chaire de S. Laurent)

Les deux reliefs de la face principale de la Chaire, la *Crucifixion* et la *Descente de croix*, ne comportaient pas la possibilité d'une pareille mise en scène, d'une riche décoration semblable à celle du Palais de Pilate. Donatello comprend du reste combien les charmantes ciselures, les souvenirs de l'antiquité païenne seraient vains et déplacés dans de telles scènes; aussi les conçoit-il dans une forme plus sévère, et rien dans son œuvre ne détourne la pensée des drames terribles qu'il va évoquer. Il y a, dans toutes les figures, une telle ardeur d'expression, une telle agitation fébrile, un tel souffle frémissant de vie, que l'œuvre tout entière semble un sanglot. Quelle vision, dans la *Descente de croix*, que cette Madeleine s'arrachant les cheveux, et dont on croit entendre le cri de douleur! Dans la *Mise en croix*, Donatello conservait encore cette ordonnance symétrique qui lui était familière, mais dans la *Descente de croix*, il brise les lignes et il obtient un effet prodigieux en

La Mise au tombeau (Première Chaire de S. Laurent)

faisant surgir, seule, cette longue figure désespérée de la Madeleine, tandis que toutes les autres figures se courbent haletantes sur le cadavre du Christ.

Dans la seconde Chaire il représente la *Résurrection*, l'*Ascension*, la *Descente aux limbes*, et il est vraisemblable que les *Marie au sépulcre* sont le dernier motif auquel il ait mis la main. Dans cette Chaire se manifeste plus violente encore l'âme de Donatello; plus

La Descente de croix
(Première Chaire de S. Laurent)

audacieuses encore et plus imprévues les inventions de son génie; telle, dans les limbes, cette conception des vieillards, si usés, si las d'attendre, qui ont à peine la force de soulever les bras pour les tendre vers le Christ libérateur.

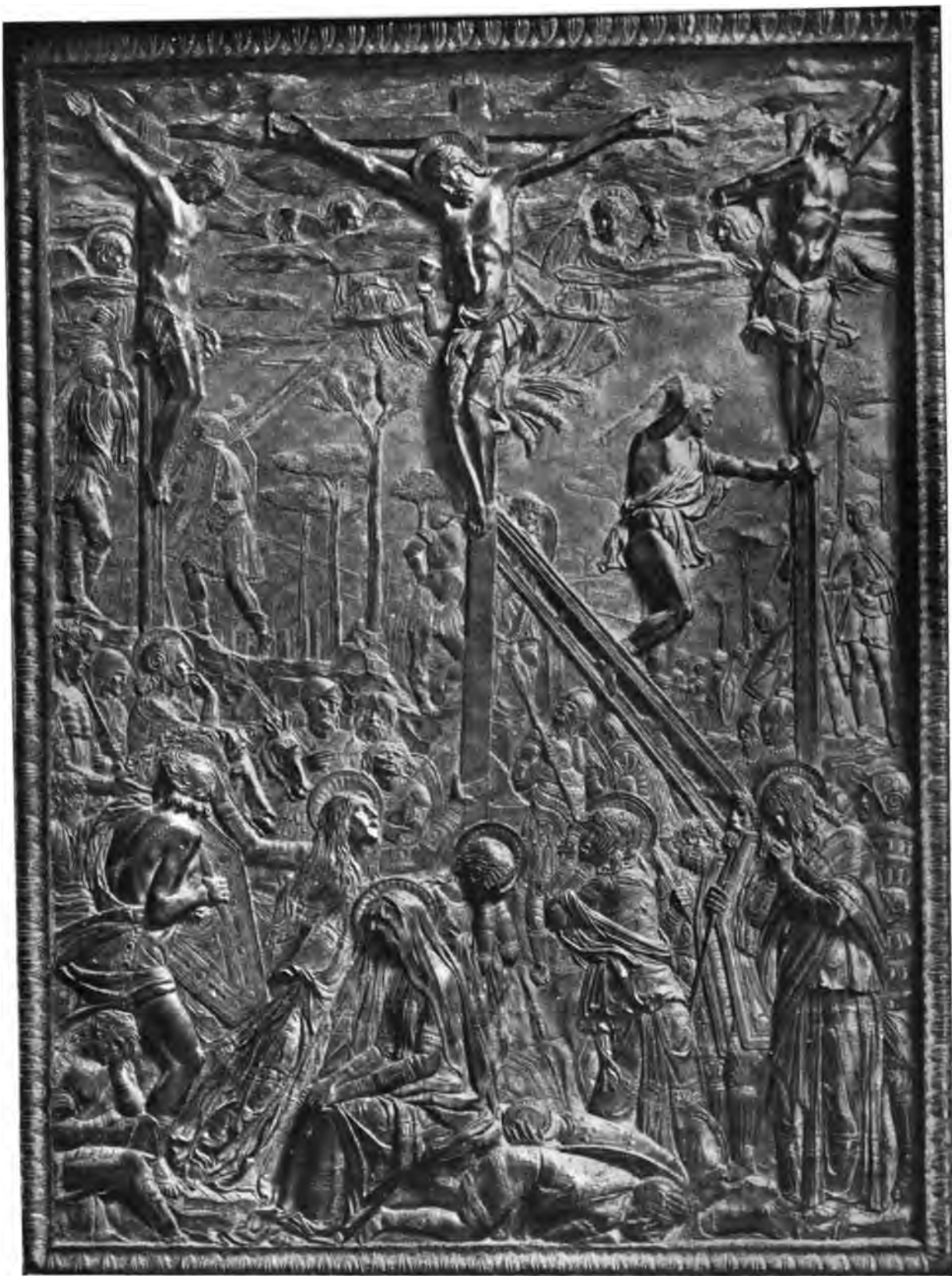
Au point de vue de l'exécution, il y a dans cette œuvre des audaces qui ont déconcerté la critique. Si l'on veut en comprendre le véritable caractère, il faut pénétrer dans la pensée de Donatello, le suivre dans ses efforts pour reproduire la passion à son paroxysme. Il faut le voir brisant toutes les lignes, secouant, tordant les êtres, les pliant dans les postures les plus étranges. La plus singulière nouveauté de cette œuvre est la recherche des raccourcis, qui pourrait parfois faire croire à un mauvais dessin, dans une œuvre qui est, cependant, la plus originale et la plus puissante que le maître ait faite.

On sait que Donatello dans le travail de ces Chaires, comme dans les œuvres de Padoue, se fit aider par des élèves, on sait aussi qu'il laissa les Chaires inachevées; et l'on en a conclu que les élèves de Donatello, et Bertoldo notamment, avaient eu dans cette œuvre une part prépondérante. Mais c'est inadmissible, car cette œuvre, autant par ses défauts que par ses qualités, par les formes si nouvelles de la composition, est une œuvre telle que Donatello seul a été capable de la concevoir et de l'exécuter. Ce n'est ni à Bertoldo ni à Vellano, ces maîtres froids et peu inventifs, qu'on peut faire honneur de la plus audacieuse des créations de Donatello.

Dans la période des travaux de Padoue, antérieurement aux chaires de S. Laurent, il faut classer le *Crucifiement* du Bargello, petite plaque de bronze, où l'on admire toute la finesse de la période padouane et en même temps toute l'ardeur, tous les sanglots, des Chaires de S. Laurent. C'est la dernière manière de Donatello, dans toute sa fleur. Tout y est également admirable: l'ordonnance si riche et si claire, la beauté des nus dans le Christ, le bourreau et les deux larrons, l'ampleur des draperies et la noblesse des attitudes dans les figures du premier plan, ces anges qui voltigent autour de la croix et effleurent le corps du Christ comme d'une caresse; et quelle émotion dans le groupe de la Madeleine et du S. Jean! combien poignante cette figure de la Vierge qui s'est laissée choir, terrassée par la souffrance, si impressionnante dans son immobilité de statue! il semble qu'elle soit là, ensevelie dans la douleur, pour l'éternité.

S. Jean de Sienne

Le *S. Jean Baptiste* de Sienne, fait en 1457, et la *Madeleine* du Baptistère, datant à peu près de la même époque, sont, avec les Chaires de S. Laurent, le testament artistique de Donatello, le point culminant de ses recherches dans la voie de l'expression dramatique.[1] Ce n'est plus ici un jeu pour divertir des dilettanti, quelque sensuelle image pour décorer le salon de fête d'un Médicis; ce sont des œuvres qui vont droit à l'âme et la secouent comme un cri du Dante. Le *S. Jean,* et plus encore, la *Madeleine* font revivre tout entier le monde du Moyen-âge avec ses inquiétudes et ses terreurs, ce monde si violemment dominé par la foi chrétienne, qui, pour réprimer l'ardeur de ses passions, eut recours à des prodiges de pénitence. La belle pécheresse que les

(1) Dans l'étude de l'œuvre de Donatello, la fixation de la date de la *Madeleine* est un des points les plus importants. La classer dans la période de sa jeunesse, comme le font certains historiens, c'est fausser et rendre incompréhensible toute la vie de Donatello.

Crucifiement (*Bargello*)

siècles suivants nous représenteront comme une des images les plus séduisantes, comme une Vénus de l'art chrétien, ce bouquet de chair rose, voyez ce que Donatello en a fait: la plus terrible évocation de la pénitence et du renoncement; un squelette conservant juste ce qu'il faut de vie pour pouvoir souffrir encore! Et, quelque répulsion que nous cause la vue de cette lamentable guenille, nous nous arrêtons interdits, terrifiés, remués jusque dans les plus profondes fibres du cœur.[1]

Madeleine
(*Baptistère de Florence*)

Aujourd'hui, avec les idées que nous recevons de notre éducation classique, nous ne pouvons accepter, dès le premier abord et sans restrictions, de telles conceptions artistiques. Ici Donatello, à l'encontre des anciens, pense que la recherche essentielle et unique de l'artiste ne saurait être la beauté des formes, l'être dans la plénitude de sa santé, de son développement, de sa normalité. Donatello ne recule pas devant la forme usée par la vie, déformée par la douleur, et s'il le fait, ce n'est pas par suite de cette idée que les formes n'ont pas de beauté en elles-mêmes, ce n'est pas en vertu d'un réalisme indifférent, qui serait la négation même de l'art, mais en vertu d'une recherche supérieure. C'est l'importance souveraine accordée à la pensée qui l'a conduit à cette conception de l'œuvre d'art. Pour lui l'essentiel n'est plus la forme, mais l'idée qu'elle doit transmettre; et, de même qu'il sera jeune et souriant pour représenter la femme et l'enfant, de même il sera violent et terrible pour exprimer les conceptions dramatiques de la vie religieuse. A l'idéal grec se substitue l'idéal moderne, tel que l'âme chrétienne l'a fait.

On peut ne pas aimer Donatello, mais on doit avant tout reconnaître ce qu'il a été. Il ne faut pas faire de lui un champion de la

(1) Depuis le XVIe siècle la *Madeleine* a cessé d'être très appréciée en Italie. On ne sera pas surpris d'apprendre que Bandinelli la tenait pour une œuvre des plus grossières. Mais nous rappellerons avec grand plaisir que Charles VIII, lors de son passage à Florence, s'en était épris et en offrait une somme très élevée: « Mais, dit le chroniqueur, on la lui aurait donnée plutôt que de la vendre, aucun prix ne pouvant la payer. » A citer aussi le jugement du Président de Brosses, au XVIIIe siècle (*Lettres*, I, p. 250): « Il y a une Madeleine en bois par Donatello, grandement prisée, qui est tellement sèche, noire, échevelée et effroyable, qu'elle m'a pour jamais dégoûté de la pénitence. » « La Madeleine de Donatello, a dit de nos jours Rio (*L'Art chrétien*, I, p. 324) est un ouvrage presque repoussant au premier abord, mais qui, étudié à son véritable point de vue, révèle, dans l'artiste, une intelligence exquise des exigences de l'art chrétien et un respect profond pour la donnée toute exceptionnelle qui lui était offerte. »

Renaissance; il ne faut pas voir, dans son œuvre si vivante, un reflet de la statuaire antique. Que Donatello l'ait voulu ou non, son œuvre est la plus énergique protestation qu'un artiste ait fait entendre contre les doctrines de l'Antiquité. Si Phidias a dit, dans le Parthénon, tout ce que les formes du corps humain pouvaient enfermer de beauté, Donatello, dans l'Autel de Padoue, dans les Chaires de S. Laurent et dans la Madeleine, a trouvé un idéal nouveau, en ne se préoccupant que de laisser parler son âme et son cœur.

L'Assomption
du Monument Brancacci à Naples

Frise du Monument Aragazzi

MICHELOZZO

1391 – 1472

L'ABSENCE d'une monographie détaillée de Michelozzo est une des lacunes les plus regrettables de l'histoire de l'art italien. Michelozzo a été le confident, l'ami préféré de Cosme de Médicis; il est le Lebrun de ce Louis XIV. C'est lui qui prend part à tous les travaux et qui les dirige. Pour comprendre la place qu'il a tenue, il suffit de se rappeler qu'il a été tour à tour le collaborateur des plus grands maîtres de l'époque, de Ghiberti, de Donatello, de Brunelleschi et de Luca della Robbia.

Il fut, comme Brunelleschi, et, sur certains points, avec une connaissance plus complète de l'art antique, le véritable créateur de l'architecture de la Renaissance. En particulier, c'est à lui que revient la gloire d'avoir créé les formes décoratives de ce nouveau style. Le caractère, et, l'on peut dire, le mérite de l'art de Michelozzo ne sont pas encore pleinement reconnus; car, dans les œuvres si nombreuses qu'il a faites en collaboration avec d'autres artistes, on n'a pas su distinguer nettement toute la part qui lui revient. Par exemple, on hésite à lui attribuer le Tabernacle du Conseil des marchands à Or San Michele, et je suis le premier à proposer de reconnaître sa main dans les quatre Docteurs de la Porte de la Sacristie du Dôme, faite par lui en collaboration avec Luca della Robbia.

Michelozzo, né en 1391, avait quatorze ans de moins que Brunelleschi; et cela suffit à expliquer pourquoi il a été plus dégagé que ce maître des liens de l'art gothique.

Mais cette influence gothique, même chez Michelozzo, ne disparaît pas encore complètement, et nous la retrouverons dans l'ossature de plusieurs de ses constructions civiles, notamment dans le Palais de Cosme de Médicis. Dans la première moitié du xve siècle, lorsque les artistes veulent modifier l'architecture du Moyen-âge, c'est surtout du côté des formes décoratives qu'ils dirigent leur attention. Et cela se comprend aisément; car, au milieu des ruines romaines, s'il était facile de découvrir de nombreux éléments de décoration, il était presque impossible de retrouver des édifices complets pouvant fournir l'idée de plans nouveaux; et, d'autre part, il y avait, entre les édifices créés par l'ancien art romain et les formes nouvelles exigées par la civilisation du xve siècle, un tel désaccord, que cet art ancien ne pouvait être d'aucune utilité aux architectes.

Le premier document qui nous parle de Michelozzo nous le montre travaillant sous les ordres de Ghiberti. En 1424, il est employé à la première Porte du Baptistère et, dans la *Denunzia de' suoi beni* [1] de 1427, il parle de certain reste de créance qui lui est dû par l'Arte del Cambio, pour la statue de S. Mathieu à Or san Michele, *quando era compagno di Lorenzo di Bartoluccio*. Et plus tard encore, de 1437 à 1442, nous le verrons travailler à la deuxième Porte de Ghiberti. Mais, dans ces travaux avec Ghiberti, il est à peu près certain qu'il fut placé en sous-ordre et qu'il ne fit aucun acte personnel. Il est en effet impossible de trouver, soit dans le S. Mathieu, soit dans aucune partie des deux Portes du Baptistère, aucune trace de son style.

A mon sens, le premier travail que l'on puisse attribuer à Michelozzo est l'architecture du *Monument du Pape Jean XXIII*, monument qu'il fit en collaboration avec Donatello, de 1424 à 1427 environ. [2] Ce Tombeau est, au point de vue de l'architecture, une pièce de très grande valeur, car c'est une des premières œuvres dans laquelle nous voyons le style Renaissance. En 1427, en effet, Brunelleschi n'a encore construit que l'Hôpital des Innocents, et il commence à peine la Sacristie de S. Laurent. Le désir de rompre avec l'art gothique s'affirme nettement dans ce tombeau, ainsi qu'on peut en juger d'après le socle décoré de guirlandes soutenues par des têtes de chérubins, d'après les niches surmontées par des coquilles et séparées par des pilastres cannelés à chapiteaux composites, et d'après les figures nues des enfants qui, sur le devant du sarcophage, tiennent un cartel. Mais l'architecte est encore très embarrassé dans l'emploi des formes antiques et il termine assez maladroitement son édifice par de lourdes masses à formes carrées. On remarquera que le Tombeau est placé entre deux colonnes du Baptistère qui semblent faire corps avec lui. Michelozzo a très habilement uni ces colonnes à son monument en les y rattachant par ces larges rideaux qui le surmontent comme un baldaquin. Visiblement l'architecte a été gêné par l'espace étroit qui lui était alloué, et son œuvre trop allongée

---

(1) Au xve siècle, l'impôt sur le revenu existait à Florence et chaque citoyen était tenu de faire la déclaration de ses biens « denunzia de' suoi beni. » Ces déclarations qui ont été conservées, sont une source très précieuse pour l'histoire de l'art.

(2) Voir la gravure, page 99.

est composée de parties mal reliées entre elles. C'est ainsi que le sarcophage paraît trop petit par rapport à l'importance des supports et du couronnement.

Bien autrement intéressante est la *Tombe du Cardinal Brancacci,* faite en 1427.[1] Ici l'artiste était complètement libre de composer le monument à son gré, et il a créé une œuvre d'une grande unité. Les deux colonnes cannelées, que Michelozzo plaça en avant du Tombeau, durent paraître une bien grande nouveauté, car il y avait près de mille ans que les architectes italiens n'en avaient taillé de semblables. Lorsque nous disons que la Tombe Brancacci est une œuvre imitée de l'antique et appartenant au style nouveau de la Renaissance, il faut préciser avec soin ce que l'on entend par là; il faut se hâter de dire que l'imitation de l'antiquité se reconnaît, non dans la conception générale de l'œuvre, mais uniquement dans les détails de la décoration. En effet, nous voyons ici l'ordonnance même des tombeaux du Moyen-âge, cette ordonnance que nous avons admirée dans les œuvres des écoles pisane et siennoise, notamment dans les Tombes des princes de la Maison d'Anjou. Dans la Tombe Brancacci comme dans les Tombes pisanes et siennoises, un vaste baldaquin entoure toute l'œuvre; la seule différence est qu'au Moyen-âge le fronton est à arc aigu et que les supports sont des piliers ou des colonnes torses, tandis qu'ici le fronton est à plein cintre et que les colonnes sont de pur style classique. Comme au Moyen-âge, dans la Tombe Brancacci, le corps de l'œuvre comprend un sarcophage sculpté, sur lequel est étendu le gisant que veillent deux anges, tandis que, dans le tympan, la Vierge et des saints prient pour lui. Il n'est pas jusqu'aux cariatides du Tombeau Brancacci qui ne se rattachent à une forme du Moyen-âge, par exemple aux Tombeaux de l'église Santa Chiara à Naples.

Etudiant, en ce moment, le style architectural de Michelozzo, je laisse de côté, pour un instant, le monument Aragazzi (1427-1429), dont il ne reste que des fragments de sculpture, pour arriver à la *Chaire de Prato,* faite en 1433.[2] Ici le pas est grand. Nous voyons apparaître, non plus seulement le pilastre et la colonne, mais l'ornementation antique: les guirlandes de feuilles avec des torsades de rubans, les tresses, les billettes, les oves, les modillons, les consoles à larges feuilles recourbées. Dans cette Chaire, la sculpture est de la main de Donatello, mais je pense que toute la partie architecturale appartient à Michelozzo. Pour en être sûr, il suffit de la comparer à la Cantoria du Dôme, œuvre certaine de Donatello, et l'on verra, par cette comparaison, combien les deux maîtres se ressemblaient peu dans leur manière de comprendre l'architecture.

Le chef-d'œuvre de Michelozzo, comme architecte, est le *Palais de Cosme de Médicis* fait vers 1440; mais il ne faut pas chercher à le rattacher à l'influence de l'antiquité. Ici

(1) Voir la gravure, page 100.
(2) Voir la gravure, page 103.

Michelozzo est le disciple direct des maîtres du Moyen-âge, de ces artistes qui ont construit les Palais florentins, selon les nécessités imposées par l'état social, dans un pays où la guerre civile en permanence obligeait les citoyens à transformer leurs habitations en véritables forteresses. Michelozzo reprend le thème ancien du Palais du Podestat et du Palais de la Seigneurie. Seule, la corniche qui remplace les créneaux et les machicoulis, et la multiplicité des ouvertures, indiquent un nouveau style correspondant à une période de plus grande tranquillité sociale. A l'intérieur, le sentiment de l'élégance apparaît plus nettement qu'à l'extérieur, et dans le *cortile*, de légères colonnes prennent la place des robustes piliers du XIVe siècle.

Porte du Noviciat de Santa Croce

Au point de vue des formes décoratives, la partie la plus intéressante du Palais est la *Chapelle*, encore admirablement conservée dans son état primitif. Dans cette chapelle, qui est un des pélerinages artistiques les plus fréquentés du monde, où tant de touristes viennent admirer les merveilleuses fresques de Benozzo Gozzoli, bien peu songent à jeter un coup d'œil sur les formes délicates de son architecture et la riche décoration de son plafond. Pour la forme générale, cette chapelle, comme la Sacristie de S. Laurent, de Brunelleschi, est sur plan carré, avec un léger enfoncement pour l'autel. Mais la chapelle, au lieu d'être terminée par une coupole, est recouverte par un plafond. C'est, peut-être, le premier exemple que l'on connaisse de cette forme, car il est probable que le plafond de l'Eglise S. Laurent n'a été fait que beaucoup plus tard et sans doute après la mort même de Brunelleschi.

Nous avons dit plus haut, en parlant de Brunelleschi, que nous ne savions pas exactement quelle part il convenait de lui faire dans la décoration du Portique de la chapelle Pazzi, et peut-être faut-il supposer que Michelozzo a travaillé aux sculptures de la porte et aux rosaces de la voûte.

Porte du Cloître de Santa Croce

A côté de la Chapelle Pazzi, nous avons un travail certain de Michelozzo, très précieux pour nous renseigner sur son style et sur l'évolution de l'art de la Renaissance; ce sont les travaux faits pour le *Noviciat de Santa Croce*, comprenant entre autres la Chapelle Médicis, le couloir et la Porte ouvrant sur l'église. Cette Porte, faite certainement après celle de la Chapelle Pazzi, est la deuxième porte créée dans le style de la Renaissance. Elle marque un grand progrès sur la Porte de la Cha-

pelle Pazzi, soit par l'emploi des pilastres cannelés et des chapiteaux, soit par la guirlande qui orne la frise, et les petits enfants nus qui tiennent des armoiries au milieu du fronton.

Nous publions la gravure d'une *Porte du Cloître de Santa Croce* qui, comparée avec la Porte de la Chapelle Pazzi de Brunelleschi (gravée, page 85) et avec la Porte du Noviciat de Michelozzo, permettra de comprendre l'évolution rapide qui eut lieu dans le style de la Renaissance. Les nouveautés sont la substitution des colonnes aux pilastres, l'emploi des chambranles décorés d'arabesques, et l'ornementation plus riche du tympan. Cette Porte est souvent attribuée à Brunelleschi; mais il est facile de constater qu'elle est très postérieure à la mort de ce maître. Si elle est de Michelozzo, il faut la considérer comme un de ses derniers travaux. Toutefois on sera encore, je pense, plus près de la vérité en l'attribuant à un maître plus jeune de quelques années.

Tabernacle du Conseil des Marchands
(Les deux statues sont l'œuvre du Verrocchio)

De 1436 à 1443, sur la commande de Cosme de Médicis, Michelozzo construisit le *Couvent de S. Marc,* où l'on trouve pour la première fois le chapiteau ionique, dans les deux cloîtres, et dans la bibliothèque. La date de l'apparition de cette forme est importante à noter. Mais on remarquera que le chapiteau ionique de Michelozzo est encore bien rudimentaire et fort éloigné de la pureté du style grec. Du reste, à ce moment, et pendant longtemps encore, c'est le chapiteau corinthien qui aura la préférence des artistes italiens. (1)

C'est, sans doute, après les travaux de Santa Croce et de S. Marc, que Michelozzo fit la *Chapelle du Crucifix* à San Miniato, en collaboration avec Luca della Robbia, qui en décora la voûte par des caissons émaillés. Cette chapelle fut commandée à Michelozzo par Pierre de Médicis. Vasari dit que cette commande fut faite après la mort de Cosme, mais Vasari sans doute a commis une erreur. Par son style cette chapelle est certainement antérieure à 1466 et la date de 1448 que lui assigne le *Cicerone* paraît très vraisemblable. On re-

(1) Dans sa fresque de l'*Annonciation*, qui fait face à la porte d'entrée du premier étage du Couvent de S. Marc, fra Angelico a reproduit les chapiteaux ioniques de Michelozzo. Cet exemple, et nombre d'autres que nous pourrions citer, prouve que les peintres suivaient attentivement les inventions des architectes, et ainsi on peut très logiquement se baser sur les formes reproduites dans les peintures pour suivre les modifications de l'art architectural.

marque, sur la face postérieure de ce monument, le Faucon des Médicis sculpté par Michelozzo lui-même. (Voir la gravure à la fin du chapitre).

C'est à Michelozzo, je pense, qu'il convient d'attribuer le beau *Tabernacle du Conseil des Marchands* à Or San Michele, qui enferme le groupe de l'Incrédulité de S. Thomas du Verrochio, tabernacle qui est le chef-d'œuvre de la Renaissance, au point de vue de la beauté de l'ordonnance et des formes décoratives.

Tabernacle de l'Autel de la Vierge à l'Impruneta
(Les deux statues sont l'œuvre de Luca della Robbia)

Je rappelle brièvement l'historique de ce Tabernacle. Le pilier sur lequel il est placé appartenait primitivement au Parti guelfe, et nous savons, grâce aux documents publiés par M. Franceschini, [1] qu'en 1420 le Parti guelfe avait commandé à Donatello un tabernacle et une statue de S. Louis. Donatello avait terminé la statue en 1423, mais les documents ne nous disent pas s'il avait commencé le tabernacle. Quelques années plus tard, en 1452, le Parti guelfe fut obligé de céder son pilastre au Conseil des marchands qui, en 1463, commanda à Verrochio le groupe de l'Incrédulité de S. Thomas.

Voilà ce que nous savons à ce sujet, et le fait qu'un tabernacle a été commandé à Donatello a conduit la plupart des écrivains à lui attribuer celui que nous voyons aujourd'hui à Or San Michele. Mais ce tabernacle ne rappelle en rien le style architectural de Donatello, et, par contre, il a les plus étroits rapports avec la Porte du Noviciat de Santa Croce, œuvre certaine de Michelozzo. [2]

(1) L'Oratorio di San Michele in orto, p. 87.

(2) Comparer l'entablement, dans ces deux œuvres. C'est la même décoration de la frise par des têtes de chérubins soutenant des guirlandes, et la même disposition de l'architrave, dont les trois divisions sont marquées par une corde, un rang de perles, et un ruban enroulé. Sur la base du Tabernacle d'Or san Michele est une réplique, une véritable copie, des enfants tenant une couronne de la Porte de la Chapelle Pazzi.

D'autre part, les longues et arides discussions par lesquelles je m'efforce de déterminer l'apparition et l'évolution du style de la Renaissance auront, je pense, pour résultat de convaincre le lecteur que ce tabernacle ne peut dater de l'année 1423. Il suffit de se rappeler que le Tabernacle de l'Arte del Cambio de Ghiberti à Or San Michele, une des premières œuvres où apparaît l'imitation de l'antiquité et où cette imitation est encore bien naïve, n'est pas antérieur à 1423. Notre tabernacle est de même très certainement postérieur à la Porte de la Chapelle Pazzi de Brunelleschi, et à la Porte du Noviciat de Michelozzo, et il doit par conséquent s'emplacer vers 1450.

Par analogie avec ce tabernacle nous attribuerons à Michelozzo le *Tabernacle de l'autel de la Vierge* dans l'Eglise de l'Impruneta. C'est le même style, toutefois à un degré moins avancé. A l'Impruneta le fronton est plus bas, les moulures plus simples, sans ornements; les guirlandes soutenues par des têtes de chérubins sont moins heureusement disposées et moins finement exécutées; sur les colonnes torses il n'y a pas encore d'entablement avec l'ordonnance régulière de l'architrave, de la frise et de la corniche; les pilastres et les colonnes n'ont pas, à la jonction avec les chapiteaux, une séparation aussi franchement indiquée; la base du monument est moins haute et elle n'a pour ornement que des strigilles, caractère qui nous rapproche encore de l'architecture de la Chapelle Pazzi, où les strigilles sont prodiguées.

Le Christ bénissant du Monument Aragazzi

Comme sculpteur Michelozzo est loin d'avoir eu le même talent que comme architecte. Le nombre de ses œuvres du reste ne fut pas très considérable, et les plus importantes sont celles qu'il fit au début de sa carrière, en collaborant avec Donatello aux trois Monuments du pape Jean XXIII, du cardinal Brancacci et du poète Aragazzi.

Dans le *Monument Jean XXIII*, on suppose que Michelozzo est l'auteur de la figure de la *Foi* et qu'il a collaboré aux autres figures de Vertus. Dans la *Tombe Brancacci*, il est probable, de même, qu'il a travaillé aux figures qui supportent le sarcophage, ainsi qu'à la Vierge et aux Saints du fronton. Mais la difficulté d'arriver ici à une détermination précise provient de ce que Michelozzo subit à ce moment l'influence de Donatello et que sa manière se confond avec la sienne, ne s'en distinguant que par une science moins grande.

Le *Monument du poète Aragazzi*, comme les Monuments du pape Jean XXIII et du Cardinal Brancacci, fut commandé à Donatello et à Michelozzo, mais il est permis de supposer que Michelozzo en fut le principal, sinon le seul auteur.

Dans la déclaration de ses biens de l'année 1427, Michelozzo dit qu'il est compagnon de Donatello depuis deux ans, et qu'il leur est dû diverses sommes pour les Tombes du pape Jean XXIII, du cardinal Brancacci et du poète Aragazzi; mais il fait remarquer que ce dernier monument n'est pas encore commencé et qu'il s'occupe à faire venir les marbres. — Plus tard, dans sa déclaration de 1447, il parle des sommes qui lui sont dues par la famille Aragazzi pour une sépulture qu'il avait faite 20 ans auparavant; et en 1470 il parle encore de cette créance. Or, dans ces derniers documents, Michelozzo ne fait plus aucune allusion à la collaboration de Donatello et comme, d'autre part, Donatello, dans ses déclarations, ne parle jamais du Monument Aragazzi, on est fondé à croire que Michelozzo en fut le principal auteur (Cfr. le *Carteggio de Gaye,* vol. I, p. 117).

La famille Aragazzi aux pieds de la Vierge
(Monument Aragazzi)

Le Monument Aragazzi ne nous a pas été conservé dans sa forme première. Nous n'en possédons plus que des morceaux qui sont épars dans l'église de Montepulciano, mais ces fragments sont très importants et comprennent trois statues, deux bas-reliefs, le gisant, et une frise qui représente des anges soutenant des guirlandes. (1)

Le *Christ bénissant,* remarquable par la grande noblesse de la pensée, est la plus belle sculpture de ce tombeau. Les draperies sont dans le style ordinaire de l'école florentine aux environs de 1420, mais on notera une particularité encore assez rare à cette époque, c'est l'étude de la poitrine nue du Christ, dans une recherche semblable à celle de l'Ezéchiel de Donatello.

Dans les deux autres statues, qui représentent des *Figures allégoriques,* Michelozzo tente de suivre Donatello dans ses recherches de mouvement et d'expression; mais n'ayant pas le même génie ni la même ardeur de pensée, il ne fait que des œuvres maniérées, sans pouvoir atteindre à la puissance expressive de ce grand maître. (2)

Les deux bas-reliefs du Monument Aragazzi, représentant la *famille Aragazzi aux pieds de la Vierge* et surtout les *Enfants Aragazzi faisant leurs adieux à leur mère,* sont des pièces du plus haut intérêt historique. Ce sont en effet les œuvres de cette époque où se manifeste le plus nettement la volonté d'imiter le style antique; et ici, sans qu'aucun doute soit possible, nous pouvons nous rendre compte de la nature de l'influence que l'art antique a exercée sur l'art florentin, des qualités et des défauts qu'il a fait naître. L'influence

(1) Voir la gravure de cette frise en tête du chapitre.

(2) Dans les *Sensation d'Italie* de M. Paul Bourget a consacré une page à ces statues.

antique se reconnaît à la disposition des personnages, tous placés sur la même ligne, sur le même plan, serrés les uns contre les autres, les têtes touchant le cadre, sans qu'aucun espace libre soit ménagé pour les détails de paysage et d'architecture; elle se reconnaît au style des draperies dessinées lourdement, d'une manière conventionnelle, aux proportions défectueuses du corps, aux têtes trop grosses, aux chevelures disposées en masses épaisses, à l'importance des nus et à la manière de les traiter, par un dessin sommaire où se devine l'étude de l'antique plus que celle de la nature.(1)

Or, si parfois quelque trace de ce style se retrouve chez d'autres maîtres de cette époque, par exemple dans quelques œuvres de la jeunesse de Ghiberti, de Donatello et de Luca della Robbia, il suffit d'étudier avec méthode la vie de ces maîtres pour voir qu'ils n'ont pas poursuivi une telle manière, et que, tout au contraire, c'est en s'éloignant de ce style que Ghiberti et Donatello ont créé cet art nouveau qui est la gloire impérissable de l'école florentine.

Les enfants Aragazzi faisant leurs adieux à leur mère
(Monument Aragazzi)

Quiconque voudra être de bonne foi reconnaîtra que l'influence antique, dans les œuvres de Michelozzo, comme dans toutes les œuvres où nous aurons à l'observer, a précisément eu pour conséquence, non de rendre l'œuvre plus fine, plus délicate, plus spiritualiste, mais au contraire plus lourde, plus sommaire, plus inexpressive. Déjà nous voyons l'art antique agir comme il le fera au XVI^e siècle, et nous avons une preuve nouvelle que toutes les qualités si admirables des maîtres du XV^e siècle ne proviennent pas de l'imitation de cet art.

M. Schmarsow(2) a dit que, dans ces bas-reliefs, soit par la composition de la scène, soit par le style des figures, Michelozzo s'était rapproché de la manière de Luca della Robbia. Mais ces bas-reliefs ont été faits vers 1429, et à ce moment, Luca n'a encore produit aucune œuvre. Si M. Schmarsow a raison de noter certaines ressemblances entre le style de Michelozzo et celui de Luca, cela prouve simplement que l'imitateur fut Luca et non Michelozzo.

Dans l'article que nous venons de citer, M. Schmarsow attribue à Michelozzo la *Vierge entre deux saints*, demi-figures en terre-cuite qui ornent le tympan de l'église de

(1) Comparer ces bas-reliefs avec ceux faits par fra Guglielmo, à la fin du XIII^e siècle, soit à la Chaire de Pistoie, soit au Tombeau de S. Dominique (reproduits p. 82, 83 et 101 de mon premier volume). A un siècle de distance l'imitation de l'antique a produit des œuvres de même nature.

(2) *Archivio storico dell'arte*, 1893, p. 242. Les études de M. Schmarsow sont les plus belles qui aient été écrites sur Michelozzo. En particulier il a fort justement étudié les sculptures du Monument Aragazzi, montrant combien le style classique de Michelozzo différait du style plus personnel de Donatello.

Montepulciano. Si M. Schmarsow, ainsi que je le pense, a deviné juste, nous avons là une œuvre importante dans l'évolution de l'art italien. C'est un des plus intéressants spécimens de l'art de la terre-cuite dans la première moitié du xv^e siècle. Il est probable que la Vierge de Michelozzo est antérieure aux Vierges de Luca della Robbia et notamment au tympan de l'église d'Urbino. Le style de Michelozzo se reconnaît à la gravité des expressions, à l'épaisseur des draperies, à certains plis parallèles de la robe de la Vierge, et à un détail plus minime encore, mais très significatif, aux petites boucles de cheveux semblables à des tenailles qui sont placées sur le milieu du front, détail qui se remarque dans plusieurs figures des bas-reliefs de la Tombe Aragazzi.

Vierge et Saints de Montepulciano

En 1433, Michelozzo suivit Cosme de Médicis dans son exil à Venise. On lui attribue dans cette ville le *Christ* en bois de l'église San Giorgio maggiore. Mais les formes très réalistes de ce Christ, la violente expression de souffrance empreinte sur son visage, ne me semblent pas l'œuvre du ciseau un peu froid de Michelozzo et je crois que l'œuvre est sensiblement postérieure à l'année 1433. Elle appartient à l'école que fit naître le séjour de Donatello à Padoue, à partir de 1444.

S. Jean Baptiste
de l'Autel du Baptistère de Florence

C'est dans les années qui suivirent le retour de Michelozzo à Florence qu'il faut placer la construction du Palais de Cosme de Médicis et du Cloître de S. Marc, et plusieurs autres travaux d'architecture dont nous n'avons pas parlé, tels que la réfection intérieure du Palais de la Seigneurie. Aussi pendant un certain nombre d'années nous n'avons plus aucune sculpture de Michelozzo à signaler.

Nous le retrouvons en 1452, époque à laquelle il fit la statue de *S. Jean Baptiste* pour l'Autel du Baptistère. L'œuvre traitée avec la froideur et la sécheresse habituelle à son ciseau,

ne mérite pas de grands éloges. La pose manque de souplesse; les lignes du vêtement sont dures et monotones. La tête grave et sévère est la meilleure partie de l'œuvre.[1]

On remarquera que dans l'Autel du Baptistère la statue seule est de Michelozzo. La niche dans laquelle la statue est placée n'est pas de ce maître. Cette niche est digne d'attention; elle est en effet d'un style très spécial: ce n'est plus le style gothique que l'on voit dans les autres parties de l'autel, et ce n'est pas encore le style de la Renaissance dont Michelozzo fut un des premiers initiateurs. C'est un style de transition, tout particulier à Florence, qui date du début du xv^{e} siècle et qui ne dura que quelques années. On y voit le désir de trouver quelque chose de nouveau, de s'affranchir des formes gothiques, sans qu'il y ait encore la moindre connaissance de l'antiquité. Le résultat est plus singulier que beau, et l'on ne saurait louer ces pilastres et ces frontons aux lignes si inutilement compliquées. Les statues qui surmontent cette niche sont très caractéristiques de l'influence gothique sur l'art florentin aux environs de l'année 1400. On remarquera la ressemblance de la statuette de gauche avec le Josué de Donatello.

Porte du Palais Médicis à Milan

Nous savons que Michelozzo est allé à Milan en 1457 pour reconstruire le *Palais* donné par Francesco Sforza à Cosme de Médicis. De ce palais il subsiste une importante *Porte* sculptée, aujourd'hui au Musée archéologique de Milan, qui, pour une partie tout au moins, rappelle nettement le style de Michelozzo. Cette Porte, construite dans le style antique, avec pilastres cannelés, frise, corniche, arc plein cintre, est le premier exemple de ce nouveau style que l'on rencontre au nord de l'Apennin. Mais si l'on examine cette Porte avec attention, il semble qu'on doive y reconnaître l'œuvre de deux mains différentes. Aux côtés de la Porte elle-même, constituée essentiellement par ses pilastres, son arc et sa corniche, on remarque une décoration qui en est indépendante, je veux parler des piliers qui, à droite et à gauche, accompagnent les pilastres de la porte. C'est une partie qui ne rappelle en rien le style florentin, ni par l'architecture ni par la sculpture. Les figures lourdes, massives, se rattachent à l'art milanais influencé par l'art allemand. C'est l'influence allemande qui se reconnaît dans certains détails, tels que les casques pompeusement empanachés. Toute cette partie est d'une exé-

(1) De la main de Michelozzo est une réplique avec quelques variantes de cette statue, dans le couvent de l'Annunziata.

cution assez maladroite, et je crois qu'il faut la considérer comme une addition faite au projet primitif de Michelozzo, qui parut trop simple et peu conforme au goût pompeux auquel était habitué le milieu milanais. (1)

Le Musée archéologique de Milan possède encore, grâce à l'intelligente initiative de son Conservateur, M. Giulio Carotti, une *Porte* provenant d'une maison du Corso Magenta, qui est d'un plus beau style que la Porte précédente et rappelle de plus près encore le style de Michelozzo.

L'art de ce maître apparaît aussi dans une très belle *Porte de l'Eglise della Villa* à Castiglione d'Olona. (2) Cette Porte, dont les jambages et la corniche représentent des enfants jouant au milieu de rinceaux, dans un style semblable à celui de la Porte des Chanoines au Dôme de Florence, est surmontée d'une partie architecturale d'un style plus avancé, qui est tout à fait conçue dans la manière de Michelozzo. La haute frise qui représente des enfants nus debout, tenant des guirlandes, est une véritable copie de la frise du Monument Aragazzi, et le tympan, comprenant une demi-figure de saint et deux anges, rappelle la Porte de la chapelle Pazzi et une autre œuvre d'un florentin, ami de Michelozzo, la Porte de S. Dominique d'Urbino, par Maso di Bartolommeo.

Ronde d'Anges de la Chapelle Portinari

Les documents ne permettent pas d'attribuer avec certitude à Michelozzo la *Chapelle Portinari*, de S. Eustorge, à Milan; mais comme cette chapelle a été construite en 1462, à un moment où Michelozzo était à Milan, et comme cette chapelle est tout à fait semblable aux œuvres de ce maître, on doit tenir pour légitimè l'attribution qui lui en est généralement faite. Cette chapelle est construite sur plan carré, avec un petit enfoncement pour l'autel, dans la forme que Brunelleschi avait adoptée pour la Sacristie de S. Laurent et la Chapelle Pazzi et que Michelozzo avait conservée dans la Chapelle du Noviciat de Santa Croce et dans la Chapelle du Palais Mé-

(1) Le Palais construit par Michelozzo a donné lieu à de nombreuses études. Je signale en particulier *le Palazzo del Banco Mediceo* in Milano par M. Agostino Caravati (*Arte italiana*, mars 1895) et les pages que M. Meyer lui a consacrées dans son beau livre *Oberitalienische Fruhrenaissance*, p. 99 et suivantes.

(2) Gravée dans l'ouvrage de M. Meyer, p. 72.

dicis. Il est impossible de trouver une analogie plus saisissante. Et cette analogie se retrouve dans l'ordonnance des murs, des arcs et de la coupole. Cette coupole est à nervures gothiques, dans le type de la Sacristie de S. Laurent et de la Chapelle Pazzi; de même les fenêtres sont de forme ronde, et les deux portes se terminent par une demi-coquille, dans la plus pure tradition de Brunelleschi.

Ici, la question la plus intéressante est de savoir si Michelozzo est l'auteur des stucs qui décorent cette chapelle et notamment de la *Ronde d'Anges* qui entoure la base de la Coupole. C'est une idée si belle, si géniale, qu'on ne peut qu'honorer Michelozzo en la lui attribuant. Mais il y a dans l'exécution de cette idée, dans le dessin des Anges, un style si délicat, si différent du style plus sévère et plus sec, que l'on voit dans les sculptures de ce maître, qu'on doit présenter cette attribution comme une hypothèse incertaine. Toutefois en faveur de l'attribution à Michelozzo on peut faire remarquer que cette Ronde d'Anges appartiendrait aux dernières années de sa vie, et qu'à ce moment il a cessé depuis longtemps de collaborer avec Donatello pour s'associer avec Luca della Robbia, et qu'il ne serait pas invraisemblable de supposer qu'au contact de ce maître il a pu modifier son style et le rendre plus gracieux. J'ajoute que cette Ronde d'Anges par suite de sa position élevée ne peut être aisément photographiée, et le lecteur voudra bien ne pas juger de sa beauté d'après la gravure imparfaite que nous reproduisons.

S. Grégoire
(Porte du Dôme de Florence)

En 1464, Michelozzo était à Raguse et travaillait au *Palais de l'Université.* – M. Schmarsow, le premier, a appelé l'attention sur ces travaux et montré que Michelozzo devait être l'auteur de plusieurs chapiteaux décorant le portique du Palais. Ces chapiteaux, qui sont ornés de figures d'enfants nus tenant des guirlandes, sont des œuvres très originales et tout à fait charmantes. On les trouvera gravés dans l'*Archivio storico dell'Arte,* 1893, pages 207 et 208.

A mon sens, le chef-d'œuvre de Michelozzo comme sculpteur se trouve dans une œuvre où personne n'a encore reconnu sa main, dans la *Porte de bronze de la Sacristie du Dôme* de Florence, qu'il fit en collaboration avec Luca della Robbia. (1)

Nous savons positivement que la Porte fut allouée en 1446 à Michelozzo, à Luca et à Maso di Bartolommeo. Plus tard, en 1461, Maso étant mort, son frère Giovanni le remplaçe, pour exécuter le travail matériel du bronze; et c'est Michelozzo et Luca qui le désignent. Et s'il est vrai qu'en 1464, en raison d'une absence momentanée de Michelozzo,

(1) Cette porte sera gravée dans le chapitre consacré à Luca della Robbia.

Luca reste, pour quelque temps, seul chargé du travail de la Porte, nous voyons plus tard Michelozzo reprendre sa place, car un document nous dit qu'en 1467 Verrocchio fournit à Luca et à Michelozzo le bronze nécessaire à la fonte de deux compartiments. – Or malgré tous ces documents, qui placent Michelozzo sur le même pied que Luca, on lui refuse toute intervention dans l'œuvre artistique de cette Porte, et on le considère comme ayant été uniquement chargé du travail de la fonte; et cela encore à l'encontre des documents qui prouvent que ce travail spécial fut, tout d'abord, l'œuvre de Maso et plus tard celle de son frère Giovanni.

Vraiment n'est-il pas étrange de supposer que Michelozzo qui, lorsqu'il collaborait avec Donatello, maître illustre et plus âgé que lui, exécutait une partie des figures dans l'œuvre commune, n'aurait eu qu'un rôle secondaire dans une collaboration avec Luca plus jeune que lui de dix ans? Et, en vérité, si nous examinons cette Porte avec quelque attention il sera facile d'y distinguer deux styles bien nettement tranchés. Luca a fait les six bas-reliefs supérieurs, représentant la Vierge, S. Jean Baptiste et les quatre Evangélistes; et Michelozzo a fait les quatre reliefs inférieurs répésentant les quatre *Docteurs de l'Eglise.* Les figures de Luca se reconnaissent à leur grand caractère de douceur et à l'exquise harmonie des lignes. Chez Michelozzo, au contraire, le style est plus nerveux et le caractère des figures plus austère.(1) Si l'on compare les anges de Michelozzo, avec ceux de Luca on comprendra la supériorité de ce dernier maître. Au lieu des lignes si simples de Luca, des légères ondulations des draperies soulevées par le mouvement des figures, des plis moelleux de l'étoffe indiquant chastement les formes, nous trouvons chez Michelozzo des lignes raides et anguleuses, des plis trop gros et mal ordonnés, des draperies pesantes comme du plomb. Mais si Michelozzo n'a pas la grâce, il a le sentiment de la gravité, et les figures de ses Docteurs, par certains traits, par la netteté du dessin, par la fermeté des contours, surtout par la mâle énergie du visage, peuvent, sans défaveur, être comparées aux Evangelistes de Luca. On admirera en particulier cette figure de S. Grégoire, si grave, si noblement inspirée, qui est un véritable chef-d'œuvre.

S. Augustin
(Porte du Dôme de Florence)

En résumé Michelozzo a été un des plus grands architectes de l'Italie. Autant que Brunelleschi, il doit être considéré comme le véritable créateur du style de la Renais-

(1) Comme argument de détail, comparez les plis droits du vêtement des Anges avec les mêmes plis dans les bas-reliefs du Monument Aragazzi, dans le S. Jean Baptiste de l'Autel du Baptistère et dans la Vierge de Montepulciano. Comparez de même la main bénissant de S. Grégoire avec la main du Christ, dans le Monument Aragazzi.

sance, surtout au point de vue de l'emploi des formes décoratives et de la connaissance exacte des Monuments de la belle antiquité classique.

Comme sculpteur son rôle fut moins important. Aucun maître, à son époque, n'a été plus préoccupé de l'imitation des œuvres d'art antiques, mais son style néo-classique eut peu d'influence et disparut devant les créations si profondément originales de Ghiberti et de Donatello.

Le Faucon des Médicis
(Chapelle du Crucifix, à San Miniato)

Le Couronnement de la Vierge
(Eglise de Santa Maria Nuova)

BICCI DI LORENZO
NANNI DI BARTOLO - CIUFFAGNI

Nous réunissons, dans ce chapitre, trois artistes dont nous ne parlerons que très brièvement, parce qu'ils n'ont pas, à beaucoup près, tenu une place aussi importante que les maîtres précédents. De ces trois artistes, Nanni di Bartolo et Ciuffagni sont les contemporains de Ghiberti et de Donatello, mais Bicci di Lorenzo est né plusieurs années avant eux; il est le plus ancien et le plus archaïque des maîtres étudiés dans ce volume.

Bicci di Lorenzo

(1373 - 1452)

Bicci di Lorenzo, un des peintres les plus célèbres du début du XVe siècle, est un des derniers représentants de l'école de Giotto et le prédécesseur immédiat de fra Angelico, de Paolo Uccello et de Masaccio. M. Gaetano Milanesi a prouvé que Vasari, par suite d'une simple erreur de prénom, avait réellement écrit la vie de Bicci di Lorenzo en croyant écrire celle de Lorenzo, son père.

Ce n'est pas la seule erreur que Vasari ait commise à propos de ce maître. Vasari en effet attribue à Dello Delli des sculptures que nous savons positivement avoir été faites par Bicci di Lorenzo. Les registres de l'Hôpital de Santa Maria Nuova nous ont appris que Bicci di Lorenzo était l'auteur du Couronnement de la Vierge, qui décore le tympan de l'église de cet hôpital, et des statues des douze Apôtres qui se voyaient autrefois à l'intérieur de l'église.

Le *Couronnement de la Vierge,* la seule œuvre certaine qui nous ait été conservée de Bicci di Lorenzo, a été faite en 1421. Le style seul de cette sculpture aurait suffi à nous prouver que ce n'est pas un maître né vers 1400, tel que Dello Delli, qui aurait pu en être l'auteur. Nous sommes ici en présence d'un maître plus âgé que Ghiberti et que J. della Quercia, d'un maître voisin de Niccolo d'Arezzo, et travaillant encore dans le style de l'école giottesque. Les draperies, tantôt moulent les parties saillantes du corps, tantôt retombent en plis multipliés, selon la méthode que nous avons déjà signalée dans les dernières sculptures du XIVe siècle. – L'œuvre est d'un sentiment grave et religieux; l'artiste sans s'intéresser au charme des formes féminines, s'attache à dire, dans un style très noble, l'humilité de la Vierge et la joie du Christ qui la couronne.

Ce qui est ici particulièrement à remarquer c'est que ce tympan, comme toutes les œuvres faites par Bicci di Lorenzo, est en terre-cuite; et, à mon sens, Bicci di Lorenzo doit être considéré comme le maître qui, le premier, a donné une grande importance à ce procédé.

Il est probable que la sculpture en terre-cuite, qui fut très employée par les Grecs et les Romains, ne fut jamais complètement abandonnée au Moyen-âge. Toutefois les sculptures en terre-cuite antérieures au XVe siècle sont extrêmement rares. Parmi les pièces qui sont parvenues jusqu'à nous, une des plus anciennes est le tympan d'une porte latérale de la Cathédrale d'Arezzo, représentant la Vierge sur un trône, entourée de deux Anges qui écartent son manteau et des deux figures de S. Grégoire et de S. Donat. Cette œuvre est certainement antérieure au *Couronnement de la Vierge* de Bicci di Lorenzo, qui date de 1421. Le modelé des statues est assez rudimentaire; les attitudes sont raides et les corps ont l'air d'être enfermés dans des gaînes étroites; mais les expressions sont graves et dignes, et les têtes d'Anges ont la noblesse des Anges d'Orcagna. Quelques écrivains attribuent cette œuvre à Niccolo d'Arezzo, mais le style de ce maître a plus de grâce, et je suis porté à croire qu'elle est l'œuvre d'un maître plus âgé, d'un des derniers disciples de l'école giottesque. [1]

C'est au XVe siècle seulement que la sculpture en terre-cuite prit une grande importance à Florence. Nous avons vu combien Donatello s'était intéressé à cet art; c'est avec la terre-cuite qu'il fit presque toute la décoration de la Sacristie de S. Laurent. De même, Michelozzo employa la terre-cuite dans le grand tympan de l'église de Montepulciano représentant la Vierge entre deux saints.

L'attention des sculpteurs étant portée sur ce procédé de sculpture qui avait l'avantage d'être très économique, on ne tarda pas à le perfectionner, et Luca della Robbia, par l'emploi de l'émail, donna à la terre-cuite une vogue prodigieuse. Toutefois la terre émaillée ne supprima pas complètement la simple terre-cuite qui n'a pas cessé d'être employée, avec un grand succès, jusqu'à nos jours.

---

(1) La Porte, que décorent ces sculptures, est tout entière à signaler. Elle est exquise, d'une décoration légère, sans surcharge, qui dénote le goût si pur de l'école florentine. On admirera, en particulier, les charmants bas-reliefs, représentant les Vertus et les Arts libéraux qui décorent les pilastres. Deux figures d'Anges, malheureusement très mutilées, et qui devaient être très belles, sont placées aux côtés du tympan.

Un des plus importants travaux en terre-cuite que nous possédions du premier tiers du xv^{e} siècle est la décoration de la Chapelle Pellegrini, dans l'église S.^{te} Anastasie de Vérone, décoration qui comprend une série de bas-reliefs représentant des scènes de la vie du Christ: la Nativité, les Mages, le Lavement des pieds, l'Arrestation, la Flagellation, le Crucifiement, la Mise au Tombeau. D'après le style de ces bas-reliefs, on est conduit à les classer vers 1425 et à les attribuer à un maître florentin. Ces sculptures peu connues, qui ont été signalées à l'attention du monde artistique par M. Bode, sont très précieuses, car, comme les œuvres de Bicci di Lorenzo, elles appartiennent à l'époque de transition entre l'art du xiv^{e} siècle et l'art de Ghiberti et de Donatello. Elles sont, en sculpture, l'analogue de l'art de Gentile da Fabriano et de Pisanello en peinture. Au surplus, que notre artiste ait imité les œuvres de Pisanello, cela s'expliquerait par ce fait qu'au moment où il exécutait ces sculptures, Pisanello était à Vérone et peignait des fresques dans l'église même de S.^{te} Anastasie.

Nous connaissons donc trois maîtres qui, nés antérieurement à Ghiberti, ont fait des sculptures en terre-cuite: le Maître du Tympan d'Arezzo, Bicci di Lorenzo, et le Maître de la Chapelle Pellegrini.

Ceci étant établi, nous sommes à même de pouvoir discuter une des questions les plus obscures de l'histoire de la Sculpture florentine, celle des Madones en terre-cuite. Ces Madones sont très nombreuses, et cela se conçoit, car le procédé de la terre-cuite étant peu coûteux, les églises et les petites chapelles, qui n'étaient pas assez riches pour acheter des Madones en marbre ou en bronze, ont tout naturellement recherché les sculptures, moins chères, faites en terre-cuite. Mais, d'autre part, il semble qu'en raison du peu de valeur et de la fragilité de la matière première les sculptures en terre-cuite ont été le plus souvent des œuvres faites hâtivement par des artistes secondaires.

Et en effet c'est bien là le caractère de cet art à ses débuts. La Madone que nous publions,[1] et qui appartient au Musée du Bargello, est un excellent spécimen de cet art. La date de cette Madone peut être précisée avec assez d'exactitude, en raison du cadre dont les feuillages enroulés rappellent le gothique florentin du début du xv^{e} siècle, et où l'on ne voit pas encore la moindre trace d'ornements en style classique, ce qui nous permet de supposer que nous sommes dans la décade de 1410. Les draperies de la Vierge rappellent le style des draperies de Bicci di Lorenzo, mais une grande inexpérience se voit dans le dessin des nus de l'enfant Jesus. Il ne faut pas oublier qu'au début du xv^{e} siècle le nu est encore peu étudié à Florence. L'intérêt de cette petite œuvre est précisément dans ces hésitations, dans ces tâtonnements, où nous trouvons l'annonce des découvertes futures.

Les Madones en terre-cuite, dans le style de la Madone dont nous venons de parler, sont assez nombreuses en Toscane, et le Musée de Berlin, sous le N. 108, en expose un des plus beaux exemplaires. L'honneur de les avoir signalées et de les avoir classées à

(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.

leur date revient à M. Bode, qui, par suite d'une judicieuse étude des terres-cuites de la Chapelle Pellegrini, a attribué à leur auteur un certain nombre de ces Madones. J'ajoute que M. Bode s'est aussi préoccupé des rapports qui existent entre ces terres-cuites et le Couronnement de la Vierge de Bicci di Lorenzo. En faveur de l'attribution d'un certain nombre de ces Madones à l'atelier de ce maître, je rappellerai que Bicci di Lorenzo eut un fils, Neri di Bicci, qui ne fut pas à beaucoup près un aussi grand artiste que son père, mais qui continua sa tradition et qui présenta cette particularité de poursuivre, en plein xv^e siècle, les mêmes recherches que les maîtres giottesques. Il fut un des plus grands producteurs de tableaux d'autel pour les églises de la Toscane, et il semble que son atelier ait été surtout un atelier industriel, livrant à bon compte des œuvres faites d'après des modèles consacrés. Or il ne serait pas impossible que Neri di Bicci eût conservé les traditions ed son père, non seulement en peinture mais dans l'art de la terre-cuite; et ainsi nous pourrions considérer l'atelier des Bicci comme un des centres les plus importants de la production de ces Madones en terre-cuite, où l'on retrouve encore, si tardivement, les souvenirs de l'école de Giotto.

Sauf de très rares exceptions, toutes ces terres-cuites étaient peintes. Et de même que la peinture à l'huile ne fut employée dans les tableaux qu'à la fin du xve siècle, de même, pendant tout ce siècle, ce fut la peinture à l'œuf et à la colle qui servit pour colorer les terres-cuites.

Nanni di Bartolo

(né vers 1390)

Nanni di Bartolo, surnommé le Rosso, semblait désigné pour accomplir une brillante carrière à Florence, car de bonne heure il fut occupé au Campanile et au Dôme, avec les premiers maîtres de l'époque; et nous le voyons même, en 1420, travailler, en collaboration avec Donatello, à une statue d'Abraham.

Mais sans que la cause nous en soit connue, Nanni di Bartolo est resté à Florence au second plan. Peut-être la grande prépondérance prise alors par des maîtres tels que Ghiberti, Donatello, Michelozzo et Luca della Robbia, ne lui permit-elle pas d'obtenir de grandes commandes dans sa ville, et l'obligea-t-elle à aller chercher des travaux loin de sa patrie.

En 1423, laissant une statue inachevée, il quitte Florence pour aller à Volterre, où d'importants travaux lui étaient commandés;[1] plus tard nous le trouvons, en 1431, à Vérone où il sculpte la Tombe Brenzoni et, en 1432, à Tolentino où il construit la Porte de l'Eglise San Nicola.

(1) Je ne sais s'il subsiste encore quelques restes de ces travaux, mais jusqu'à ce jour aucun historien ne les a signalés.

Comme on ne connaît aucun travail de Nanni di Bartolo fait à Florence après 1422, il est à supposer qu'il passa toute la fin de sa vie en dehors de la Toscane et probablement dans la région vénitienne.

Les statues que Nanni fit pour le Campanile de Florence ressemblent aux œuvres de jeunesse de Donatello, sans avoir toutefois le même caractère de vie, ni le même charme artistique. Ce sont des œuvres habiles, mais un peu froides et sans expression. Parmi ces statues, qui sont au nombre de quatre, il faut remarquer le groupe d'*Abraham et d'Isaac* que Nanni fit, en 1420, en collaboration avec Donatello.

Tombe Brenzoni, à Vérone

Un document assez précieux nous parle de la commande faite à Nanni en 1420 « d'une bouche ou conduit de marbre blanc en forme d'un enfant pressant une outre, à placer sous la troisième tribune. »[1] Il s'agit d'une de ces formes si fréquemment employées par les architectes du nord pour l'écoulement des eaux, et nous avons là un document de plus pour nous renseigner sur le caractère gothique de l'architecture florentine en 1420. Ces figures tenant des urnes, que l'on désigne sous le nom de Verseaux, ont un sens symbolique dans l'art gothique. Réunies au nombre de quatre, sur les façades des Cathédrales, elles représentent les quatre fleuves du Paradis terrestre. Ce motif est rare en Italie; on en trouvera le plus bel exemple sur la façade de l'église S. Marc à Venise.

Les œuvres faites par Nanni à Florence sont toutes antérieures à 1423 et représentent l'art de sa jeunesse. On ne doit donc pas s'en tenir à elles pour juger un maître qui, ayant débuté par collaborer avec Donatello, a dû certainement, dans la maturité de son talent, créer des œuvres d'une plus grande valeur artistique.

Et, de fait, la *Tombe Brenzoni,* sculptée par Nanni en 1431, est une œuvre d'un tout autre intérêt artistique, qui tient dignement sa place dans cette belle période qui a vu naître tant de chefs-d'œuvre. Ce Tombeau, d'une grande originalité, ne rappelle en rien les œuvres antérieures. A l'encontre de ses prédécesseurs, Nanni renonce aux formes ar-

---

(1) « Una bocca o doccia di marmo bianco in forma di un fanciullo che stringe un otre, da porsi sotto la terza tribunetta. » (Cavallucci, *Santa Maria del Fiore*, p. 143).

chitecturales pour demander à la sculpture tous les éléments de son œuvre. Son idée la plus intéressante est de supprimer tout ce qui pourrait être une allusion à la vie du défunt, à l'éloge de ses actions et de ses vertus, pour n'exprimer que des idées religieuses. Il n'y a ici ni sarcophage sculpté, ni Vertus, ni statue du gisant, ni bas-reliefs relatant les faits de sa vie. Une seule idée frappe l'esprit, l'idée de l'immortalité de l'âme, évoquée par un grand bas-relief représentant la Résurrection du Christ. Nanni a bien vraiment trouvé une forme merveilleusement inspirée par la pensée chrétienne. Mais son idéal était sans doute trop élevé pour être compris, et, après lui, les hommes, dans leur vanité, ont demandé aux sculpteurs de faire, non plus des œuvres purement chrétiennes, mais des œuvres terrestres, conservant le souvenir de ce qu'ils furent ici bas. Pour que la Tombe Brenzoni ait été une œuvre d'art exceptionnelle, il n'a manqué à Nanni di Bartolo que d'avoir une valeur d'artiste en rapport avec la grandeur de sa pensée. On remarquera que dans ce Tombeau la peinture est associée à la sculpture. En effet dans les parties latérales, aux côtés du baldaquin qui enveloppe toute la scène, une *Annonciation* a été peinte par Pisanello.

Nanni ayant habité Vérone, il est probable qu'il a dû faire d'autres travaux dans la région. En particulier, comme on trouve à Venise, dans la première moitié du xv^e siècle, un grand nombre de travaux conçus dans la plus pure manière florentine, tels, par exemple, que le Couronnement de l'Eglise S. Marc, le Jugement de Salomon du Palais ducal, l'Autel de S. Marc, le Tympan latéral et la Vierge de la Porte principale des Frari, il n'est pas téméraire de supposer que Nanni di Bartolo a pu être l'auteur de quelques unes de ces sculptures. Mais sur ce point, comme il ne peut y avoir encore que des hypothèses, comme les noms d'autres florentins, notamment celui de Niccolo d'Arezzo, peuvent également être prononcés, je préfère renvoyer l'examen de ces sculptures, au moment où j'étudierai, dans une vue d'ensemble, l'action exercée par l'école florentine sur la sculpture vénitienne. Ces rapports ont déjà été mis en lumière par M. Paolo Paoletti dans son beau livre l'*Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia,* auquel j'aurai plus tard à faire de nombreux emprunts.

Une preuve de l'estime dont Nanni di Bartolo jouissait dans la région vénitienne est le fait d'avoir été choisi par Nicolo Mauruzi, un des capitaines de la République vénitienne, lorsqu'il voulut décorer la façade de l'église San Nicola à Tolentino, sa ville natale.

La Porte de cette église sur laquelle sont inscrits le nom de l'artiste et la date de la construction, 1432-1435, est l'œuvre la plus importante que nous possédions de Nanni di Bartolo. Elle est de plus très précieuse parce que les travaux d'architecture faits dans le second quart du xv^e siècle sont très rares, et parce que, à Florence notamment, nous ne voyons aucune grande façade d'église construite à cette époque.

La Porte de S. Nicolas de Tolentino appartient encore entièrement à l'influence du xiv^e siècle. Nanni di Bartolo, qui avait quitté Florence vers 1422, n'avait pas vu les nouvelles inventions architecturales de Brunelleschi et de Michelozzo et il reste fidèle à l'ancien style. Cette Porte, qui peut être considérée comme un dérivé de la Porte de la Cathédrale d'Orvieto, est entourée de colonnettes en spirale alternant avec d'étroites bandes de feuillages, qui se répètent au-dessus des chapiteaux, de manière à enserrer le tympan,

selon une méthode très fréquente dans l'art toscan. Le Tympan est à jour, mais, sur la corniche plate qui s'étend au-dessus de l'archivolte, deux tympans se superposent; celui du sommet étant décoré d'un bas-relief représentant S. Georges qui tue le dragon, et l'autre, de trois statues représentant la Vierge et deux saints (S. Augustin et S. Nicolas). Sur les pilastres, décorés de six figures en bas-relief représentées dans des niches feintes, deux statues, S. Pierre et S. Jean Baptiste, s'élèvent et accompagnent les statues du fronton. Tout cet ensemble est d'une belle ordonnance; les sculptures sont plus importantes qu'elles ne l'étaient dans les portes toscanes du XIVe siècle, notamment dans les portes latérales du Dôme de Florence. Je pense que la Porte, telle que nous la voyons aujord'hui, est tout entière l'œuvre de Nanni di Bartolo. Mais les parties sculptées sont si nombreuses qu'il n'est pas probable que Nanni di Bartolo, dans l'espace de trois ans, ait pu toutes les exécuter de sa main. Il a très vraisemblablement été secondé par des élèves, et c'est ce qui peut expliquer pourquoi ces sculptures, tout en ayant incontestablement le style du maître, ne sont cependant pas aussi finement ciselées que la Tombe Brenzoni ou les statues du Campanile. J'ai insisté sur la description de cette Porte, parce qu'aucun historien de l'art n'en a encore parlé et n'a signalé l'intérêt qu'elle présente au point de vue de l'histoire de la sculpture et de l'architecture florentines.

Ciuffagni

(1381 - 1457)

Ciuffagni eut une carrière qui, sous bien des rapports, ressemble à celle de Nanni di Bartolo. En effet, après avoir longtemps travaillé à de grandes statues pour le Dôme, il quitte Florence et il passe une partie de sa vie en dehors de la Toscane.

Ciuffagni, pendant son séjour à Florence, travailla exclusivement à la décoration du Dôme. Il eut l'honneur d'obtenir la commande d'un des quatre Evangélistes de la façade; et cette statue, ainsi que celles de Niccolo d'Arezzo, de Nanni di Banco et de Donatello, nous a été conservée. Malheureusement leur exposition dans les chapelles obscures du chœur de la Cathédrale ne permet pas d'admirer, comme il le conviendrait, ces œuvres qui sont au premier rang de l'art florentin.

Nous publions, comme très caractéristique de la manière de Ciuffagni, une statue de ***David***, qui est aujourd'hui dans la nef de droite du Dôme, et qui, primitivement, comme le *S. **Mathieu,*** décorait la façade. On admirera dans cette statue, comme dans toutes les œuvres de ce maître, l'individualité de la figure et la recherche de l'énergie. De tous les maîtres de cet âge Ciuffagni est le plus sévère et le plus apte à représenter les figures farouches des Prophètes.

Ciuffagni a fait de nombreuses statues pour le Dôme. Nous savons, d'après les documents publiés par M. Cavallucci, qu'il fit en 1408 un Ange, de 1410 à 1415 le S. Mathieu,

en 1413 un Josué, en 1419 un Isaïe, en 1420 un S. Etienne; et, en 1434 encore, nous le voyons travailler à une figure de marbre. Peut-être qu'une étude attentive des statues qui décorent l'extérieur du Dôme permettra de retrouver ces travaux de Ciuffagni: mais actuellement je ne puis lui attribuer que le S. Mathieu, le roi David, et une statue de Prophète, à longue barbe, se frappant la poitrine avec une pierre. Cette statue placée à l'intérieur du Dôme est parfois attribuée à Nanni di Banco mais elle a tous les caractères du style sauvage de Ciuffagni.

David
(*Cathédrale de Florence*)

En 1447, Ciuffagni fut appelé à Rimini, par Sigismond Malatesta, pour décorer le magnifique Temple construit par l'Alberti. Les documents nous apprennent que Ciuffagni était encore à Rimini en 1450. Mais dans ce Temple, où les sculptures sont si nombreuses, il est très difficile de déterminer la part qui lui revient. Il est toutefois une œuvre pour laquelle aucun doute n'est possible, c'est le *Monument de S. Sigismond* qui surmonte l'autel de la première chapelle de droite, dite chapelle de S. Sigismond. La statue de S. Sigismond, tout à fait semblable au S. Mathieu du Dôme de Florence, avec une figure d'une expression très réaliste, est caractéristique de la manière de Ciuffagni. S. Sigismond, assis sur un siège orné de têtes d'éléphants, est placé sous un Tabernacle dont les formes rappellent le style alors à la mode à Florence, tel que nous le voyons dans les œuvres de Michelozzo, notamment dans la Porte du noviciat de Santa Croce et dans le Tabernacle du Conseil des Marchands à Or San Michele. Ciuffagni se distingue de Michelozzo par son manque de finesse et par la lourdeur de ses ornements. [1] – Par analogie avec cette œuvre on pourrait encore attribuer à Ciuffagni la statue de S. Michel Archange, placée dans le troisième chapelle de droite.

Dans la Vie de Filarète, Vasari attribue à Ciuffagni le *Monument de Sigismond Malatesta,* mais il est probable que Vasari a fait ici une confusion avec l'*Autel de S. Sigismond.* Le Monument de Sigismond Malatesta n'est certainement pas de Ciuffagni; après avoir été attribué par quelques écrivains à l'Alberti, il a été restitué avec raison, par M. Venturi, à Francesco di Simone. L'œuvre doit être postérieure à 1468, date de la mort de Sigismond. [2]

Sur ce monument pas de difficultés. Mais que faut-il penser de l'attribution qui est faite à Ciuffagni des figures de Vertus, de Sibylles et de Prophètes qui décorent les pilastres des deux premières chapelles de droite et de gauche de l'église? A la suite de Vasari, ces sculptures sont souvent attribuées à Ciuffagni, mais le style des figures ne semble pas

---

(1) On trouvera une gravure de ce Monument dans le *Rimini* de Charles Yriarte, p. 200.
(2) *Archivio storico dell'Arte,* 1892, p. 379.

devoir confirmer cette attribution. Il ne faut pas oublier que Ciuffagni est un grand artiste, et ce serait un peu le rabaisser que de lui attribuer des figures dont les proportions sont assez incorrectes et dont le caractère manque d'énergie. Je me réserve de discuter plus attentivement la question si intéressante des sculptures du Temple de Rimini, dans mon troisième volume, en parlant d'Agostino di Duccio et de Simone di Nanni Ferucci.

A côté des grands maîtres florentins que nous étudions dans ce volume, et dont la vie et les œuvres nous sont bien connues, grâce aux récits de Vasari et aux documents des archives, de nombreux artistes de second ordre ont vécu; et quelques uns, appelés hors de la Toscane, ont transporté au loin les doctrines de l'école florentine, tels ces florentins, qui, à Venise, ont travaillé à S. Marc, à SS. Jean et Paul, et au Palais ducal, et ces Baroncelli, qui ont joué un rôle si important à Ferrare. Je parlerai de ces maîtres, dans mon troisième volume, en étudiant l'action des artistes florentins sur les diverses écoles italiennes.

Je me contenterai aujourd'hui de signaler une des œuvres les plus importantes de ces maîtres secondaires, l'admirable tympan de la *Miséricorde* d'Arezzo, dû à un artiste dont le nom nous a été récemment révélé, Bernardo di Matteo, de Settignano. Ce tympan qui représente la Vierge de Miséricorde, la Vierge abritant le peuple sous les plis de son manteau, est une œuvre exquise, d'une tendresse de sentiment qui annonce l'art de Luca della Robbia. Je pense qu'elle doit s'emplacer autour de 1425.

Le Monument que cette sculpture décore est un des plus précieux édifices de la première moitié du XVe siècle. Au rez-de-chaussée, on voit régner le style gothique, dans une des ses dernières et plus charmantes manifestations, tandis que les parties supérieures appartiennent au style nouveau de la Renaissance.

Madone en terre-cuite du Bargello

Orphée
Bas-relief du Campanile

LUCA DELLA ROBBIA

1400 – 1482

Luca della Robbia,[1] plus jeune de quelques années que Ghiberti et Donatello, fut leur disciple, et, dans une certaine mesure, chercha à concilier leur pensée et la forme de leur art. De Ghiberti, il tient le sens de l'harmonie des lignes et de la pureté des formes; comme lui, il aime surtout les figures jeunes, il s'attache à exprimer les sentiments les plus tendres et, par le fond de sa pensée, il lui ressemble plus qu'il ne ressemble à Donatello. Moins ardent, moins violent, moins audacieux que Donatello, il n'interroge pas la nature avec la même volonté de lui être fidèle, même dans ses irrégularités. Il ne sent pas aussi violemment et n'éprouve pas le besoin de tourmenter les lignes, les vêtements et les formes du corps, pour leur faire suivre les ardeurs d'une passion impétueuse. Il n'est pas aussi inventif, et ne promène pas son esprit inquiet à travers toutes les routes. Mais, par l'art de la composition et par certaines qualités techniques, il semble qu'il ait plus subi l'action de Donatello que celle de Ghiberti. C'est à Donatello qu'il emprunte, dans les bas-reliefs du *Campanile,* le motif de la discussion entre philosophes; dans la *Cantoria,* l'ordonnance générale de certains groupes d'enfants; c'est à Donatello qu'il se rattache par la manière de traiter le bas-relief et de repousser, par les mêmes moyens, les figures

(1) Les parties de cet ouvrage relatives à Luca, à Andrea et à Giovanni della Robbia, ont été réunies en un seul volume et publiées, en tirage à part, par M. Alinari. Elles sont réimprimées ici, sans autre changement que quelques abréviations. J'ajoute toutefois que les dernières études que j'ai faites, depuis la publication de ce volume sur les della Robbia, notamment sur la classification des œuvres de Luca, ont confirmé mes premières appréciations et me permettent de les exposer aujourd'hui avec une plus grande assurance.

au second et au troisième plan; c'est de Donatello enfin qu'il s'inspire dans la porte du Dôme, en adoptant, comme Donatello l'avait fait à Saint Laurent, le parti de décorer sa porte par l'emploi d'un petit nombre de figures et par la répétition d'un même motif.

Si Luca della Robbia s'est inspiré des œuvres de Ghiberti et de Donatello, il ne saurait, en rien, être considéré comme un simple imitateur, et il faut nous hâter de dire qu'il est rapidement parvenu à créer une forme d'art qui lui est bien personnelle. C'est pour cela qu'il mérite d'être classé parmi les plus grands génies de l'art italien, aux côtés mêmes de Ghiberti et de Donatello.

En parlant de Donatello et de Ghiberti, je me suis efforcé de démontrer que l'Antiquité n'avait exercé sur leur art qu'une influence tout à fait secondaire. Mais si tous les écrivains n'admettent pas cette manière de voir, s'il en est qui croient à une influence notable de l'art antique sur les œuvres de Ghiberti et de Donatello, il semble que, lorsqu'il s'agit de Luca della Robbia, tout le monde soit d'accord pour reconnaître que l'art de ce maître ne dérive pas de l'Antiquité.

Ce n'est pas à dire que chez Luca, comme chez bien d'autres, on ne puisse noter des traces de l'influence antique. Mais qu'importe que, par exemple, dans la *Cantoria,* il ait donné à quelques uns de ses jeunes chanteurs des vêtements plus ou moins rapprochés de la toge romaine? Que cela est vain, que cette influence secondaire est peu de chose par rapport au sentiment qui a inspiré de telles œuvres! et qui s'attarderait trop longtemps à de tels détails, montrerait bien que le sens intime de l'œuvre lui échappe. Luca, imitant en cela J. della Quercia et surtout Michelozzo, a conservé quelques formes de draperies et de nus empruntées à l'art romain, mais ces emprunts ne sont guère sensibles que dans ses premières œuvres et tombent d'eux-mêmes, comme des feuilles mortes, au fur et à mesure que grandit la vitalité de son génie.

Et si cela est vrai, on sent quelles conséquences la critique doit en tirer. Si tout le monde est d'accord pour reconnaître que Luca ne doit rien à l'antique, quel précieux terrain d'étude que ses œuvres, pour ceux qui veulent savoir ce que pouvait être, au XV^e^ siècle, un art indépendant, inspiré tout entier par la pensée moderne!

Eh bien! il se trouve que non seulement Luca a été le plus spiritualiste des artistes de cette époque, et cela s'explique tout naturellement, car le spiritualisme est une qualité inhérente à l'art chrétien, mais qu'il a été en même temps le plus noble, le plus délicat, le plus idéaliste dans le choix de ses formes. Si cela peut surprendre ceux qui croient que de telles qualités ne sauraient exister en dehors de l'imitation antique, cela n'étonnera pas ceux qui, ayant étudié l'art gothique du XIII^e^ et du XIV^e^ siècle, savent que de telles qualités ont été précisément celles des maîtres de Paris, de Reims et d'Amiens, comme celles des maîtres de Pise, d'Orvieto et de Florence.

Ceci dit, voyons quelles ont été les recherches personnelles de Luca. Tout d'abord nous constaterons dans son œuvre l'absence de grandes statues. Par là nous assistons

au début d'un âge nouveau. Cette grande statuaire, qu'avaient fait naître l'architecture romane et l'architecture gothique, va disparaître en Italie, le jour où apparaît le style architectural de la Renaissance. Il est fort intéressant d'observer que la première conséquence de l'influence antique sur l'art italien a été la destruction de la grande statuaire, de cette statuaire qui, dans les premières années du XVIe siècle, sous une nouvelle action de l'antiquité, redevint si florissante. D'où il s'ensuivit qu'une interruption d'un demi-siècle environ sépara l'art gothique de l'art du XVIe siècle. Lorsque Michel-Ange, sous l'influence des statues antiques réunies par les Médicis, voulut faire revivre l'art de la grande statuaire, il dut faire table rase de l'art de ses prédécesseurs immédiats, oublier Luca della Robbia, Desiderio, Mino, Pollaiuolo, Benedetto da Majano, pour reprendre la tradition là où Donatello l'avait laissée.

Enfants chantant
Bas-relief latéral de la Cantoria

Avec Luca della Robbia, c'est l'art du bas-relief qui va prédominer et régner, pendant un demi-siècle, sur toute l'Italie. Luca ne renonce pas seulement à la grande statuaire, il va encore restreindre le rôle du bas-relief et supprimer les compositions historiques. Entre ses mains l'art subit donc une diminution réelle. Voyons ce qu'il va gagner.

Luca della Robbia renonce aux scènes compliquées, au mouvement des foules, à la représentation des monuments et des paysages, pour ne conserver qu'une ou deux figures dans son bas-relief. Le premier avantage de cette forme d'art est de lui permettre de donner une importance toute spéciale à la silhouette du corps humain. Dans le bas-relief historique, la silhouette générale est un produit factice, et, dans la complication, dans l'enchevêtrement de toutes les formes, le dessin particulier de chaque figure s'efface et perd toute son importance. Avec Luca della Robbia, au contraire, la forme individuelle va prédominer et s'imposer à l'œil comme dans une statue. Mais, en agissant ainsi, Luca voulait surtout atteindre un autre but, qui était de concentrer l'attention sur le visage lui-même. Pour cela, non seulement il limite le nombre des personnages, mais le plus souvent il les représente à mi-corps. Par cette recherche expressive, il appartient bien plus à la lignée de Donatello qu'à celle de Ghiberti; mais là où Donatello avait cherché le mouvement, la violence, le drame, Luca ne voit que tendresse et sourires, et jamais il ne songe à sacrifier la beauté physique à l'expression de la pensée. On peut dire de lui que nul n'a eu au même degré le désir d'exprimer des pensées plus pures dans des formes plus belles.

Les êtres qu'il observe sont les plus sensibles et les plus beaux, la femme et l'enfant. La femme, que Donatello n'avait pas regardée, que Ghiberti avait surtout observée dans le charme de sa silhouette, Luca l'apercevra dans la grâce attirante de son sourire et de son regard. L'enfant, que Donatello avait considéré comme un être bruyant et agité,

sera pour Luca la fleur idéale de la création, l'être doué de toutes les perfections, qui plus que tout autre fait tressaillir notre cœur et suspend notre vie à la sienne. Il a aimé les enfants comme, seules, les mères savent les aimer.

Comparé à l'art de ses prédécesseurs, aux problèmes si vastes qu'ils ont étudiés, aux idées innombrables qu'ils ont tenté d'exprimer, peut-être pourra-t-on penser que Luca della Robbia a trop restreint le champ de ses recherches. C'est possible, mais il n'en est pas moins vrai que, dans le domaine de l'art tout entier, nulles figures ne nous hantent plus obstinément que les Vierges de Luca, et ne nous inspirent de sympathies plus profondes. Il y a, peut-être, de plus grands maîtres que lui, il n'en est pas que l'on puisse aimer davantage.

Enfants chantant
Bas-relief latéral de la Cantoria

Le plus ancien travail de Luca dont nous connaissions la date est la *Cantoria* du Dôme de Florence.

Toutes les parties de cette œuvre n'ont pas la même valeur, et l'on peut y remarquer de notables différences, provenant de ce fait qu'ayant été commencée en 1431 elle n'a été terminée qu'en 1440. Mais, malgré ce manque d'unité, malgré l'infériorité des premiers reliefs exécutés, cette œuvre a des qualités exceptionnelles, et elle est une des plus significatives du génie du maître.

Pour en comprendre toute la valeur, il faut la comparer à la *Cantoria* de Donatello. Dans la conception générale, dans l'ordonnance de l'architecture, Donatello se montre plus pompeux, plus brillant, plus fort, mais Luca a plus de finesse et plus de mesure. De même, dans ce tourbillon de figures qui s'agitent autour de sa *Cantoria*, Donatello fait preuve d'un entrain, d'une verve, d'une exubérance enfiévrée; mais, dans l'œuvre plus calme de Luca, on admire plus de grâce et en même temps des inventions plus variées. Reprenant un motif dont il s'était déjà servi à Prato, Donatello entoura sa *Cantoria* d'une ronde d'enfants qui dansent, s'attachant à exprimer une seule idée, le mouvement. Certes, l'œuvre est merveilleuse, et le génie de Donatello, avec l'expression d'une seule pensée, a créé un exquis chef-d'œuvre. Mais combien Luca se montre ici, non pas plus grand sans doute, mais plus intéressant, plus varié dans ses recherches, plus captivant par les nombreuses pensées qu'il exprime !

Luca eut l'heureuse idée de prendre comme thème un des plus beaux psaumes de l'Ancien Testament; et par cela seul il se montra supérieur à Donatello, dont le motif d'enfants dansant était bien simple, comparé aux motifs empruntés par Luca au poëme de David.

Sur la frise de sa *Cantoria,* Luca copie le psaume tout entier:

Laudate Dominum in sanctis ejus: laudate eum in firmamento virtutis ejus.
Laudate eum in virtutibus ejus: laudate secundum multitudinem magnitudinis ejus.

CANTORIA DE LUCA DELLA ROBBIA
DANS L'OPERA DEL DUOMO A FLORENCE

Ces deux premiers versets sont gravés sur la frise supérieure, et ils sont interprétés par les deux bas-reliefs latéraux, représentant des chœurs de jeunes gens qui chantent les louanges du Seigneur.

Et sur les deux frises inférieures il inscrit la fin du poème:

Laudate eum in sono tubæ: laudate eum in psalterio et cithara.
Laudate eum in tympano et choro: laudate eum in chordis et organo.
Laudate eum in cymbalis benesonantibus: laudate eum in cymbalis jubilationis: omnis spiritus laudet Dominum.

J'ai souligné les huit mots correspondant aux huit bas-reliefs de Luca, qui, disposés sur deux rangs, décorent la partie antérieure de la *Cantoria.*

Quatre bas-reliefs sont placés entre les consoles. Ils représentent un *Chœur d'enfants* et des enfants jouant de l'*Orgue;* et comme le psaume indiquait deux motifs de cymbales, Luca emploie d'un côté les *Cymbales* proprement dites et de l'autre des *Tambourins.* (1)

Le plus simple des reliefs est celui du *Tambourin.* Un enfant debout, ayant au cou une grosse guirlande qui lui descend sur la poitrine, est placé au milieu du relief, ayant à ses côtés trois enfants symétriquement disposés. Les enfants sont presque complètement nus et la lourdeur des formes et le modelé sommaire des nus font songer à l'art de J. della Quercia et de Michelozzo.

L'Arithmétique
Bas-relief du Campanile

La même symétrie, la même pauvreté dans l'art de composer, et la même insuffisance dans le dessin des formes, apparaissent dans le relief de l'*Organum.*

Plus savant est le *Chœur d'enfants,* dans lequel Luca représente une ronde de jeunes enfants qui chantent, indiquant très habilement la position des chanteurs et le mouvement de leur ronde.

Cette recherche du mouvement est encore plus sensible dans le relief des *Cymbales.*

Dans ces quatre reliefs, que je considère comme ayant été faits les premiers, les figures sont presque entièrement nues, tandis que dans les reliefs suivants nous verrons Luca employer surtout des figures vêtues.

Le grand charme de cette œuvre n'est pas dans la beauté des nus, ni dans le style des figures, mais dans la délicatesse du sentiment et l'observation naïve de la nature.

Dans les deux bas-reliefs latéraux, représentant les *Chanteurs,* l'intérêt est dans l'étude de la mimique du chant, dans la curieuse observation du mouvement des lèvres ouvertes, dans l'effort d'attention de toutes ces jeunes intelligences si complètement absorbées par ce qu'elles font. Comme Donatello, Luca montre ici quelles ressources l'art

(1) Trois de ces bas-reliefs: Le *Tambourin,* le *Chœur* et les *Cymbales* sont reproduits en tête de la Table des gravures.

peut trouver dans l'observation sincère de la réalité et jusque dans la reproduction des gestes qui semblent le plus opposés à la recherche du rythme des formes.

Les quatre reliefs qui décorent le corps même de la *Cantoria* sur sa face antérieure sont de beaucoup les plus importants et les plus beaux de la série. Dans le *Sonum tubæ,* trois grands jeunes gens soufflent dans de longues trompes, tandis qu'en avant court une sarabande de petits enfants. De même, dans le *Tympanum,* deux enfants sautent en cadence, pendant qu'au second plan des enfants plus âgés jouent du tympanum. Ce sont là des œuvres absolument exquises, d'une science admirable dans l'art de grouper les figures et de les faire mouvoir. Ce sont les plus savants reliefs de la *Cantoria.* J'ai réservé toutefois, pour les citer les derniers, les deux reliefs du *Psalterium* et de la *Cithara,* parce que, dans ces reliefs, Luca tente de dire, non plus seulement le mouvement et les jeux de la jeunesse, mais encore les mystères du cœur. Dans les jeunes filles de Ghiberti on trouve des formes aussi jeunes, aussi gracieuses, aussi belles, mais leur âme ne semble pas s'ouvrir encore à la vie, elles sommeillent, et elles n'ont pas ce sourire attirant, ces grands yeux rêveurs, qui vont droit à notre âme et la prennent tout entière. [1]

La Philosophie
Bas-relief du Campanile

La *Cantoria* de Luca, qui pendant longtemps était restée, en fragments, au Musée national, a été reconstituée récemment par l'habile architecte del Moro et placée au Musée du Dôme. Tous les fragments de cette Cantoria n'avaient pas été conservés et M. del Moro a dû en refaire quelques uns. Les fragments anciens sont tous les bas-reliefs sans exception et toute l'architecture de la partie inférieure, c'est-à-dire la base, les consoles et la frise qui les surmonte. Les parties refaites sont les pilastres séparant les bas-reliefs et la corniche supérieure. M. del Moro a fait preuve d'une grande habileté dans cette reconstruction; je me permettrai toutefois une petite remarque sur son œuvre. M. del Moro a couronné ses pilastres avec des chapiteaux ioniques; or le chapiteau ionique ne se voit dans aucune œuvre de Luca, et il n'est pas sûr que cette forme ait été employée à Florence avant 1440.

Le premier exemple qu'on en connaisse se trouve dans le Couvent de S. Marc construit par Michelozzo vers cette époque. M. del Moro a été conduit à adopter cette forme parce qu'il n'avait qu'une faible hauteur pour disposer ses pilastres et, étant donné la largeur de ces pilastres, il ne pouvait employer le chapiteau corinthien, qui en eut encore diminué la hauteur. Peut-être M. del Moro eut-il résolu la difficulté s'il avait employé des pilastres accouplés selon la forme adoptée par Michelozzo dans la Chaire de Prato. Il eut pu ainsi employer des chapiteaux corinthiens, et surtout il eut évité les formes

(1) Dans ces deux bas-reliefs, en avant des figures principales, sont placés des enfants nus, selon le type adopté par Michelozzo dans les bas-reliefs du monument Aragazzi.

trapues de ses pilastres, formes si peu classiques et si différentes des formes employées habituellement par les artistes du xv^e siècle.

Quoique les *Bas-reliefs du Campanile* aient été commencés après les travaux de la *Cantoria*, ils représentent, dans l'œuvre de Luca, la manière la plus archaïque, celle où l'imitation de ses prédécesseurs tient le plus de place. La décoration du Campanile, entreprise par Giotto et Andrea Pisano, en 1334, était restée inachevée, et Luca della Robbia, un siècle après Andrea Pisano, était chargé de la terminer. On a supposé que Luca s'était servi des anciens dessins d'Andrea, mais il y a un tel désaccord entre l'œuvre du xiv^e siècle et celle du xv^e, que cette opinion ne saurait être sérieusement défendue.

Nous sommes bien en présence d'une œuvre du xv^e siècle. Luca toutefois ne montre pas encore les qualités personnelles dont il fera preuve dans la suite et il imite le style à la mode à Florence dans les premières années du xv^e siècle. C'est une manière grave, solennelle, particulièrement lourde dans les draperies, telle qu'on la retrouve dans les œuvres de Ciuffagni, de Nanni di Bartolo, de Michelozzo, de J. della Quercia, et dans les premières œuvres de Donatello.

L'œuvre du Campanile comprend cinq bas-reliefs. Deux d'entre eux, vraisemblablement les premiers qui aient été exécutés, *Orphée* et *Tubalcain*, [1] ne sont composés que d'une seule figure et, dans une certaine mesure, ils se rapprochent des anciens bas-reliefs d'Andrea Pisano, représentant les Arts libéraux, par exemple, par la manière dont sont traités les accessoires, l'enclume et le marteau de Tubalcain, la forêt et les animaux d'Orphée; mais les imitations s'arrêtent là. Par le style des figures, aux étoffes épaisses avec des plis nettement accusés, Luca se rattache à l'école de J. della Quercia et des maîtres de la fin du xiv^e siècle.

S. Pierre délivré de prison
Bas-relief du Musée National de Florence

L'*Arithmétique* et la *Philosophie* appartiennent à un style plus avancé. Les deux bas-reliefs sont conçus dans la même idée et représentent, l'un et l'autre, deux philosophes discutant entre eux, selon le type créé par Donatello à la Sacristie de Saint Laurent. Dans l'*Arithmétique*, le style de Luca a encore un peu de froideur et les personnages sont immobiles. Dans la *Philosophie*, le style se transfigure et, à la vivacité du mouvement, à la beauté du geste, à l'énergie des expressions, on reconnaît l'influence exercée à ce moment sur Luca par Donatello.

Dans le dernier bas-relief, représentant la *Grammaire*, [2] nous voyons Luca faire montre de qualités tout à fait personnelles. C'est lui-même, et non Donatello ou J. della Quercia,

(1) L'*Orphée* est gravé en tête du chapitre et le *Tubalcain* à la fin.
(2) Gravé page 19.

qui a su voir ces jeunes enfants, si gracieux, si simples, si vrais dans leur attitude d'écoliers, écoutant les leçons du maître et les transcrivant sur le cahier posé sur leurs genoux. Luca ici se rapproche de Ghiberti, mais il montre plus de naturel, plus d'intimité, une communion plus sincère avec la nature même. Et la figure magistrale du professeur, avec la saisissante individualité de ses traits, avec le beau geste de ses mains, complète cette œuvre qui a le droit de figurer parmi les plus belles créations de Luca.

Les deux bas-reliefs: *Saint Pierre délivré de prison* et le *Crucifiement de Saint Pierre,* ont les plus grandes analogies avec le dernier bas-relief du Campanile, et nous savons qu'ils appartiennent à la même époque. Ils furent alloués à Luca le 30 avril 1438 et ils devaient orner un autel élevé en l'honneur de Saint Pierre, dans une des chapelles de la Cathédrale de Florence. Le même document parle de la commande d'un second autel, en l'honneur de S. Paul; mais il ne reste aucun vestige de cet autel, qui sans doute n'a jamais été commencé. Le style des reliefs de l'Autel de S. Pierre est simple et noble; la lourdeur des premiers reliefs du *Campanile* a disparu et nous retrouvons, dans le guerrier et dans les bourreaux du *Crucifiement,* dans les soldats qui gardent la prison de S. Pierre, les mêmes formes que dans le jeune écolier du *Campanile.* Les guerriers, les bourreaux et le petit écolier ont le même âge. Le même modèle, un enfant de quinze ans, a servi pour toutes ces figures.

Le Crucifiement de S. Pierre
Bas-relief du Musée National de Florence

En 1442, Luca fit pour la chapelle de S. Luc, à l'hôpital de Santa Maria Nuova, un Tabernacle qui se trouve aujourd'hui dans les environs de Florence, à l'église de Santa Maria de Peretola. Deux anges debout sont placés aux côtés de la porte du Tabernacle et soutiennent une couronne de lauriers, au milieu de laquelle est figuré le S. Esprit sous forme de colombe. C'est la première fois que nous rencontrons dans l'œuvre de Luca une de ces figures d'anges qui vont désormais tenir tant de place dans sa vie. La noblesse et la gravité sont ici les sentiments qui dominent. Mais le dessin manque encore de finesse: les figures des anges sont courtes et de formes un peu lourdes; et c'est bien là le caractère de toutes les œuvres de cette époque. Les bras sont mal proportionnés et trop étroitement serrés par l'étoffe; le genou descend si bas, qu'il n'y a plus de place pour la partie inférieure de la jambe. Nous sommes encore loin de la science et de la délicatesse de formes que nous admirerons dans les œuvres ultérieures. Dans la *Pietà,* qui décore le tympan du Tabernacle, nous voyons Luca chercher à imiter Donatello, et tenter pour la première fois d'exprimer la douleur en faisant pleurer l'Ange et S. Jean qui soutiennent le corps du Christ; et son inexpérience se manifeste ici par une certaine raideur de traits

qui fait grimacer les figures. Luca reprendra plus tard ce motif dans la Tombe Federighi, avec un style plus noble et plus savant. Au-dessus du tympan une guirlande soutenue par des têtes de chérubins décore la frise, dans une manière inspirée de Michelozzo; et dans le soubassement du Tabernacle court une petite bordure ornementale. Cette guirlande et cette bordure sont dignes de la plus grande attention, car elles sont le premier exemple que nous connaissions dans l'œuvre de Luca de l'emploi de la terre-cuite émaillée. Et la discrétion avec laquelle Luca fait ici usage de ce procédé nous autorise à croire que nous sommes en présence d'un des premiers essais du maître.

Tabernacle de Peretola, près de Florence

Au point de vue architectural cette œuvre est extrêmement précieuse. Mieux conservée que la Cantoria, elle nous fait connaître très exactement le style de Luca et nous montre combien il était voisin du style correctement classique de Michelozzo.

Les deux bas-reliefs de la *Résurrection* (1443) et de l'*Ascension* (1446), qui décorent le tympan des portes de la Sacristie du Dôme de Florence, ont une importance toute particulière dans l'œuvre de Luca. Si l'on excepte les deux bas-reliefs de l'Autel de S. Pierre qui sont restés inachevés, et les reliefs de la *Cantoria* représentant des jeux d'enfants, on peut dire que ce sont les deux seules grandes compositions que comprenne l'œuvre de Luca. Sa prédilection évidente n'est pas pour les œuvres compliquées, mais pour des œuvres très simples, lui permettant de s'intéresser, avec un soin exclusif, à la beauté des membres d'une figure et à l'ensemble harmonieux de leurs lignes.

En comparant ces deux œuvres de Luca avec celles de ses prédécesseurs, nous verrons qu'ici il s'éloigne de Donatello pour se rapprocher de Ghiberti. Chez Donatello tout est subordonné à l'expression violente des sentiments, et cette recherche ardente qui donne tant d'intérêt et de force à sa pensée lui fait souvent négliger le rythme des formes.

Chez Luca au contraire il y a toujours un souci prédominant de la noblesse des lignes, et de même que la fougue et le désordre de la composition s'adaptent admirablement aux idées que Donatello veut exprimer, pour celles de Luca il fallait la simplicité, le calme de la composition et la pureté du style.

La Résurrection (*Dôme de Florence*)

Dans le bas-relief de la *Résurrection*, Luca, suivant d'assez près la Résurrection de la première Porte de Ghiberti, groupe symétriquement les gardiens endormis et il décore le fond de la scène avec un palmier et un laurier, empruntant à Ghiberti l'idée de ces beaux ornements de feuillage qui tiendront plus tard une si large place dans son œuvre. De même, reprenant une des idées les plus charmantes de Ghiberti, [1] il dispose autour du Christ des figures d'Anges volant dans le ciel, donnant ici le premier exemple d'un motif que nous retrouverons fréquemment dans ses œuvres et dans celles de ses successeurs. Mais ici se bornent les imitations. Ghiberti, toujours si gracieux dans ses figures, n'a jamais pu créer une figure de Christ. Il fallait pour cela une hauteur de pensée qu'il ne possédait pas. Le Christ de Ghiberti est une figure doucereuse, sans accent, conçue dans le moule déjà devenu banal de l'art gothique du XIVe siècle, avec l'inclinaison des hanches et la disposition curviligne des draperies. Combien plus noble est le Christ de Luca, avec le beau geste de la main montrant le ciel et l'expression attendrie de son visage! Les draperies, sans faux maniérisme, simples, indiquant sobrement les formes du corps, sont d'un art nouveau et très personnel.

L'Ascension (*Dôme de Florence*)

(1) *Crucifixion* de la première Porte du Baptistère. - *Naissance d'Ève* de la seconde Porte. - *Baptême du Christ* des Fonts baptismaux de Sienne.

L'*Ascension* peut être considérée comme étant d'une pensée plus élevée encore. Dans l'œuvre seule de Fra Angelico on trouvera des figures exprimant, au même degré que les Apôtres de Luca, l'extase de l'amour et de l'adoration. Et, au point de vue des formes, il y a encore un progrès sensible. Les figures agenouillées des Apôtres, dans la noble simplicité de leurs draperies, n'ont pas de rivales, même dans l'art de, Luca della Robbia.

Les deux reliefs de la *Résurrection* et de l'*Ascension* sont encore remarquables à un autre titre. Ce sont, avec l'Autel de Peretola, les premières terres-cuites émaillées de Luca dont la date nous soit connue. Il n'est cependant pas vraisemblable que ce soient les premières que Luca ait faites. Pour qu'on ait commandé à Luca la décoration en terre émaillée du tympan d'une des principales portes de la Cathédrale de Florence il fallait que Luca eût déjà fait connaître par quelques œuvres l'intérêt de son nouveau procédé. Je crois cependant que, parmi toutes les terres-cuites que nous lui attribuons aujourd'hui, il n'en est aucune qui soit antérieure à cette époque.

Porte de la Sacristie du Dôme à Florence

Luca était un artiste si profondément religieux que les administrateurs de la Cathédrale de Florence firent tous leurs efforts pour se l'attacher exclusivement. Pendant plus de vingt ans, il travaille presque uniquement pour eux. C'est pour eux qu'il fait les bas-reliefs du Campanile, la Cantoria, l'Autel de Saint Pierre, la Résurrection et l'Ascension. C'est pour eux encore qu'il va faire le plus important ouvrage de sa vie, après la Cantoria, je veux dire les *Portes* de bronze de la Sacristie.

Nous sommes particulièrement favorisés relativement à la connaissance de la date des travaux faits par Luca pendant toute cette période de sa vie, et nous possédons de

nombreux documents sur les *Portes* de la Cathédrale. Elles avaient été commandées en 1437 à Donatello, mais neuf ans plus tard, comme il n'avait pas encore commencé son travail, la commande lui fut retirée pour être allouée, le 28 février 1446, à Michelozzo, à Luca et à Maso di Bartolommeo. Maso étant mort en 1461, les deux autres artistes s'adjoignirent, pour le travail du bronze, Giovanni, frère de Maso, et enfin un document du 10 août 1464 nous apprend qu'en raison de l'absence de Michelozzo, Luca resta seul chargé de terminer la Porte. – Nous avons en outre des indications de paiements faits après 1460, et notamment un paiement fait à Verrocchio, en 1467, pour avoir fourni à Luca et à Michelozzo le bronze nécessaire à la fonte des deux derniers compartiments; et, en 1474 seulement, Luca reçoit le complément de son salaire pour ce travail.

S. Marc Evangéliste
Détail de la Porte du Dôme

Ces documents sont précieux, mais ils sont loin de nous satisfaire sur tous les points que nous voudrions résoudre. Ils nous disent que les Portes ont été commencées en 1446 et terminées environ vingt ans plus tard, mais ils ne disent pas si toutes les parties des Portes sont de la même époque, ni si elles doivent être classées dans la période de 1446 ou dans celle de 1464. De même les documents nous donnent le nom de trois artistes, mais sans rien nous apprendre sur la part qui revient à chacun d'eux.

En parlant de Michelozzo j'ai montré qu'il devait être considéré comme étant l'auteur des quatre bas-reliefs inférieurs représentant les quatre Docteurs de l'Eglise. A Luca appartiennent la Vierge, le S. Jean Baptiste et les quatre reliefs des Evangélistes.

Relativement à la date des sculptures, on peut considérer les deux bas-reliefs représentant la Vierge[1] et Saint Jean comme ayant été faits les premiers et comme appartenant à une période voisine de 1446. Mais les bas-reliefs des Evangélistes, d'un style beaucoup plus beau, doivent être reportés à une date plus éloignée. C'est le style de Luca, à son plus haut degré de perfection que nous admirons dans ces reliefs, et spécialement dans les admirables figures des Anges, qui sont de beaucoup la plus belle partie de cette œuvre. Nous ne connaissons rien de plus parfait dans son art que les figures d'Anges, qui accompagnent les Evangélistes, figures d'un caractère si noble et si élégant, si séduisantes dans la simplicité de leur attitude.

Dans les deux reliefs représentant la Vierge et Saint Jean Baptiste les Anges n'ont pas au même degré la beauté des Anges des Evangélistes et il y a, dans la figure de la Vierge et dans celle de Saint Jean, une lourdeur et un épaississement de la forme qui correspondent bien à la manière de Luca dans les œuvres de ses premières années.

(1) Voir la gravure de cette Vierge, page 219.

Dans l'art de Luca les formes seront d'autant plus fines et gracieuses qu'elles appartiendront à une époque plus avancée. – Aux coins de chaque bas-relief sont placées, comme motif de décoration, de petites têtes, selon le mode adopté par Ghiberti dans sa première Porte. Ces petites têtes, qui pour la plupart sont des portraits, méritent d'être admirées à l'égal des figures d'Anges. A l'appui de notre attribution à Michelozzo des bas-reliefs des Docteurs, nous ferons remarquer que les petites têtes qui entourent ces quatre reliefs ont un style particulier. Par leur caractère nerveux, âpre, anti-féminin, par leurs attitudes tourmentées, elles contrastent avec le style de Luca, ainsi qu'on peut s'en assurer en les comparant avec les têtes qui ornent les six reliefs supérieurs.

Tête de la Porte du Dôme

Tête de la Porte du Dôme

Cette Porte du Dôme ne jouit pas de la célébrité dont elle est digne; elle n'est pas populaire comme les portes de Ghiberti et d'Andrea de Pise. Cela tient sans doute à la sobriété de l'ornementation. Mais autant que tout autre elle mérite d'être louée en raison de la beauté des figures. Peu d'œuvres même pourraient être plus fructueusement consultées par les artistes modernes, peu d'œuvres leur conseilleraient un art plus élevé, un sentiment plus noble, dans une forme plus plastiquement belle.

Tête de la Porte du Dôme

Tête de la Porte du Dôme

Deux ans plus tard, en 1448, Luca sculptait encore pour la Cathédrale de Florence les deux *Anges* agenouillés portant des candélabres, qui sont placés dans la vieille sacristie. Ce sont les deux seules figures à plein relief que l'on rencontre dans l'œuvre de Luca. A ce moment son style atteint à son plus haut degré de perfection, soit dans les lignes

si harmonieuses de ses draperies, soit dans l'art de l'expression. Luca a trouvé, semble-t-il, la forme définitive qui convenait à son esprit. Et désormais ses œuvres, toutes remplies de tendresse et d'amour, ne seront plus qu'un long chant de gloire en l'honneur des Anges, de la Vierge et de l'Enfant Jésus.

Ange de la Sacristie du Dôme

Vraiment, à voir dans quel oubli nous laissons les chefs-d'œuvre du passé, combien nous sommes ignorants de merveilles qui devraient être vulgarisées et connues de tout le monde, il semble que nous soyons de vrais barbares, indignes de vivre au milieu de pareils trésors. Il n'est pas surprenant que nous soyons comme hypnotisés par l'art antique, que nous parlions toujours du *Gladiateur* et du *Discobole*, puisque nous méconnaissons les chefs-d'œuvre de notre art chrétien. Depuis des siècles, les élèves de nos écoles des Beaux-Arts copient l'*Antinoüs* ou le *Laocoon*; pas un peut-être n'a dessiné un Ange de Luca della Robbia. Si nos sculpteurs, au lieu de n'étudier que des œuvres où la forme des muscles est prédominante, cherchaient à comprendre ces œuvres transfigurées par la pensée, ils ne resteraient pas isolés comme ils le sont, et ils reconnaîtraient enfin qu'ils doivent modifier leur éducation, pour créer cet art intellectuel que la pensée moderne leur demande.

En 1448, Michelozzo, sur la commande de Pierre de Médicis, construisit à S. Miniato la petite chapelle, dite chapelle du Crucifix, et il en fit décorer la voûte par Luca della Robbia. Cette décoration en faïence émaillée est formée de moulures dessinant une série de grands octogones et de petits carrés. Au centre des octogones est une petite rosace, et au centre des carrés, une étoile à huit branches. Sur la partie plate, au sommet des moulures, sont appliquées des palmettes allongées, attachées au milieu et séparées par de petites roses. Les moulures blanches se détachent sur un fond bleu, et certaines parties, telles que les petites roses, le lien des palmettes, le cœur des grandes roses, les étoiles, sont d'une teinte plus sombre qui contribue à donner beaucoup de vivacité à l'ensemble de la décoration. Les moulures composées d'oves et de feuilles décoratives, dans le style classique, rappellent les moulures de la *Cantoria* et de l'*Autel de Peretola*, mais elles sont plus riches et d'un plus bel effet décoratif. Cette voûte de S. Miniato, si charmante, est le premier exemple d'une sculpture purement décorative de Luca. Nous verrons plus tard quelle importance les travaux de cette nature prendront dans son œuvre.

Ange de la Sacristie du Dôme

Une particularité très intéressante de cette décoration, c'est que Luca n'emploie que des moulures, et nous sommes déjà en 1448. Nous avons là un argument de premier ordre qui nous sera très utile plus tard pour le classement des œuvres de Luca dont la date n'est pas connue. Il semble, en effet, que, si l'attention de Luca s'était déjà portée, antérieurement à 1448, vers l'étude de la nature végétale, il n'eût pas manqué d'employer des fleurs, des fruits ou des feuillages, pour orner cette voûte qui était son premier travail décoratif et où un si vaste champ était ouvert aux caprices de son imagination, au lieu de se borner à ne reproduire que des moulures empruntées aux monuments romains.

Il existe dans le chœur de l'église de S. Miniato un *Christ en croix* que le *Cicerone* a signalé depuis longtemps et dont aucun des historiens de Luca della Robbia n'a parlé. La Direction de l'Œuvre de S. Miniato a très gracieusement accordé à M. Alinari la permission d'en faire une photographie, et nous sommes heureux de publier ce chef-d'œuvre de Luca della Robbia, encore tout à fait inconnu, d'autant plus intéressant qu'il est une rareté dans l'œuvre de ce maître qui n'a presque jamais fait de figures nues. Ce *Christ* a un peu souffert, particulièrement à la jointure des bras et sous la hanche, où il a subi une assez maladroite réparation; mais, malgré ces légers défauts, il a conservé son beau caractère, et, dans l'histoire de l'art italien, il est digne d'être rapproché du Christ de Padoue de Donatello et du Christ de Santa Maria Novella de Brunelleschi. Le *Christ* de Luca a toutes les qualités ordinaires du maître, la simplicité de l'attitude, la noblesse de l'expression, la parfaite convenance du sentiment religieux. Au point de vue technique, on remarquera surtout le modelé des jambes. Je suis disposé à croire que cette œuvre date des environs de 1448 et a été faite au moment où Luca travaillait à la décoration de la Chapelle de Michelozzo.[1]

Voûte de la Chapelle du "Crucifix" à S. Miniato, à Florence

Un an plus tard, en 1449, pour la première fois, nous voyons Luca quitter Florence. Ses relations avec Maso di Bartolommeo, son collaborateur à la Porte du Dôme, furent la cause de ce départ. Maso, ayant été appelé à Urbino pour construire la façade de l'église S. Domenico, demanda à Luca de décorer le tympan de la porte principale. Comme ce tympan représente une Madone, nous nous réservons d'en parler lorsque nous

(1) Je signale une curieuse particularité de cette sculpture. Pour ne pas donner trop de poids à sa terre-cuite, Luca n'a pas représenté sa figure en plein relief, il l'a faite toute plate, comme si elle était sculptée dans une planche, et il l'a si habilement modelée, qu'il faut la voir de profil pour se rendre compte de ce subterfuge.

nous occuperons de la série des Madones de Luca. En groupant toutes les Madones, nous les comprendrons mieux et nous pourrons plus aisément nous faire une opinion sur leur date. Toutefois, nous devons signaler ici le caractère solennel, profondément religieux de cette œuvre et l'admirable beauté des quatre figures de saints qui entourent la Vierge: S. Pierre martyr, S. Dominique, S. Albert et S. Thomas d'Aquin. Ce sont de véritables portraits, et rarement, en restant fidèle à la nature, on a mis sur une figure plus d'idéal. Un des saints tient une palme et un autre une branche de lys. Nous verrons plus tard quel parti on peut tirer de l'observation de ces formes accessoires pour classer les œuvres de Luca. (Voir la gravure, p. 218).

Christ en croix
(Eglise de San Miniato à Florence)

Postérieurement à 1449 nous ne connaissons plus, avec certitude, que les dates de deux œuvres de Luca, le *Monument Federighi,* de 1455, et les *Vertus de S. Miniato,* de 1459; et nous allons dès maintenant les étudier. Connaissant alors le style de Luca au début et à la fin de sa carrière, nous pourrons essayer de classer les œuvres dont la date est incertaine.

Le *Monument de l'Evêque Federighi* est une œuvre très simple. Dans une niche carrée, de faible profondeur, est placé le sarcophage sur lequel l'Evêque est couché. Sur la paroi du fond est sculptée la *Pietà:* le Christ, la Vierge, et S. Jean, en demi-figures, selon le type de la *Pietà* du Monument Baroncelli à Santa Croce; sur le devant du sarcophage deux anges soutiennent une couronne de lauriers.

Luca avait déjà traité le motif de la *Pietà* dans le Tabernacle de Peretola, mais ici il se montre plus sobre dans l'expression de la douleur, cherchant par dessus tout l'expression de la piété, de la noblesse, de la grandeur du sentiment religieux. Dans ce Monument on admirera surtout la statue de l'Evêque et les Anges tenant la couronne. Les Anges de Luca sont peut-être moins gracieux que ceux de Ghiberti, mais ils sont moins

compliqués de formes; leur pensée est plus hautaine, plus fière et ils. ont vraiment sur leur front les signes de la majesté céleste.

Tombe de l'Evêque Federighi

Le monument tout entier est entouré d'une admirable bordure émaillée, qui présente cette particularité qu'elle est sans relief et composée de plaques de faïence peintes, représentant des feuilles et des fleurs. Cette ravissante bordure est la première recherche d'une forme d'art que Luca reprendra plus tard et à laquelle il donnera une importance tout à fait exceptionnelle dans les dernières années de sa vie.

Le dernier travail de Luca dont nous connaissions la date est la décoration de la *Voûte* de la Chapelle Portogallo à S. Miniato. C'est une décoration comprenant cinq médail-

lons. Au centre, le *S. Esprit* sous forme de colombe, entouré de sept flambeaux aux couleurs d'or, et dans les autres médaillons, quatre figures allégoriques, la *Justice*, la *Force*, la *Tempérance* et la *Prudence*. Si Luca n'aimait pas les scènes compliquées, il excellait dans l'art de concevoir une figure isolée, dans l'art de la varier et de la rendre intéressante par les plus fines et les plus délicates nuances. Cette voûte de S. Miniato doit être tenue pour une de ses œuvres les plus originales et elle est tout à fait caractéristique des recherches de la maturité de sa vie. Nous sommes loin des formes un peu grosses et lourdes des bas-reliefs du *Campanile* et de la *Cantoria*. On voit que tous les efforts de Luca ont tendu à affiner son art, à rendre les formes plus légères et plus jeunes.

Voûte de la Chapelle du Cardinal Portogallo à San Miniato

Je ne puis comprendre comment, devant des œuvres si originales, on a pu faire intervenir le nom d'Andrea della Robbia. Comme Andrea avait vingt-quatre ans lorsque Luca a fait la voûte de S. Miniato, et qu'il travaillait à ce moment dans l'atelier de son oncle, des connaisseurs, tels que M. Bode, ont supposé qu'une partie du mérite de la voûte de S. Miniato lui revenait.[1] Mais nous connaissons bien le style d'Andrea; il n'a pas de rapport avec le style des reliefs de S. Miniato, et l'on chercherait vainement dans toute son œuvre une seule figure analogue aux *Vertus* de S. Miniato. Et n'est-il pas bien illogique d'attribuer à un élève, âgé à peine de vingt-quatre ans, une part d'invention dans une des œuvres de Luca qui témoigne le plus des profondes et originales recherches de ce grand maître, et qui n'a pu être conçue par lui que lorsqu'il était parvenu au plus haut degré de son art ?

Le Musée du Cluny expose deux médaillons, représentant la *Justice* et la *Tempérance*, qui sont très faciles à classer par leur analogie avec les *Vertus* de S. Miniato. La *Justice* a beaucup de rapports avec la *Justice* de S. Miniato; mais la *Tempérance* est d'une forme tout à fait nouvelle. Ce sont deux œuvres merveilleuses, égales en beauté à celles

(1) *Luca della Robbia* (*Archivio storico dell'Arte*, 1889, p. 4).

de S. Miniato. J'ajouterai qu'elles sont entourées d'une bordure de fruits qui rivalise avec les plus belles bordures du maître. On ne possède aucun renseignement sur la provenance de ces médaillons qui sont assez grands et pouvaient bien, à l'origine, comme ceux de S. Miniato, décorer la voûte d'une chapelle.

Ces œuvres sont d'autant plus précieuses que, à l'exception des Armoiries du roi René d'Anjou de Londres, de la Madone d'Urbino, de la Voûte San Giobbe à Venise, et des Tabernacles de l'Impruneta, on ne connaît aucune œuvre authentique de Luca en dehors de Florence.

Les travaux de Luca, dont il nous reste à parler et dont la date précise ne nous est pas connue, comprennent trois importantes séries que nous étudierons successivement: les *Armoiries* d'Or San Michele, les *Tabernacles* de l'Impruneta et enfin les *Apôtres* et les *Evangélistes* de la Chapelle Pazzi.

La Tempérance
(Musée de Cluny)

Le premier étage de l'église d'Or San Michele est décoré de quatre Armoiries, œuvres de Luca della Robbia: les Armoiries de l'Art des Médecins, de l'Art de la Soie, de l'Art des Maîtres de pierre, et du Conseil des Marchands. Ces œuvres qui, au premier abord, et par comparaison avec les bas-reliefs de la *Cantoria* et du Dôme, peuvent sembler modestes, sont cependant des travaux très importants qui ont captivé longtemps l'attention du maître.

La Justice
(Musée de Cluny)

On sait de quelle manière originale est décoré l'extérieur d'Or S. Michele. Cette église avait servi primitivement de lieu de réunion aux commerçants florentins, et les Corporations, chargées de la décorer, firent placer sur les piliers extérieurs les statues de leurs saints patrons et ornèrent le premier étage avec leurs Armoiries. Au xv^e siècle, quelques unes des Corporations voulurent donner plus d'importance à cette représentation de leurs Armoiries, et résolurent de remplacer les Armoiries peintes par des Armoiries sculptées; et cette décision nous a valu les charmantes œuvres de Luca que nous allons étudier.

Les *Armoiries de l'Art des Médecins*, représentant une Madone, étaient bien faites pour séduire un sculpteur tel que Luca, qui trouvait une nouvelle occasion de reproduire un des motifs qui lui étaient le plus chers, et un prétexte pour inventer de nouvelles

formes décoratives. Son goût si fin se manifeste par la charmante disposition du Tabernacle, par les belles tiges de lis qui l'entourent, et par les petites roses ornementales qui décorent le fond sur lequel se détache la figure de la Vierge. Nous reparlerons plus tard de cette Madone, qui, par ses formes gracieuses, la jeunesse de son visage et le charme de son sourire, montre que, à cette époque, l'art de Luca tendait à s'éloigner de l'expression de la majesté, pour rechercher les idées les plus tendres et les plus familières. (Voir la gravure, page 221).

Les *Armoiries de l'Art de la Soie* offraient à Luca un thème bien ingrat, car ces Armoiries représentaient une Porte; et il est merveilleux de voir quelle richesse d'invention il déploie pour faire une œuvre d'art avec un motif aussi insignifiant. Luca, à ce moment, ne songe pas encore qu'il pourrait créer une œuvre suffisamment intéressante sans avoir recours à la figure humaine; il fait soutenir par deux Génies les Armoiries de l'Art de la Soie, qui représentent une porte blanche avec un mur en bossages rouges sur champ d'argent, et il trouve ainsi une occasion toute naturelle de placer deux figures nues. En comparant ces Génies avec les enfants de la *Cantoria,* on peut mesurer tout le chemin parcouru et voir comment la recherche de la finesse et de la distinction a modifié l'art de Luca della Robbia.

Armoiries de l'Art de la Soie, à Or San Michele

On ne comprend pas que certains écrivains aient pu songer à attribuer à Andrea une œuvre qui possède à un si haut degré tous les caractères de l'art de Luca. Cette œuvre, comme toutes les autres Armoiries d'Or S. Michele, représente tout un côté de l'art auquel Andrea s'est peu intéressé, je veux parler du côté décoratif et ornemental. Ici Luca, se montrant en cela le fidèle disciple de Ghiberti, se passionne pour l'étude de la nature végétale, tandis qu'à l'époque d'Andrea ce style, qui avait son origine première dans les traditions de l'école gothique, perd son originalité et ne vit plus que d'imitations.

Dans les *Armoiries de l'Art de la Soie,* nous trouvons une bordure de feuilles et de fruits, première application d'une idée qui va faire créer à Luca d'admirables chefs-d'œuvre. Nous allons voir, en étudiant une série de ces guirlandes, comment il a varié et perfectionné ce motif. Avant la guirlande d'Or S. Michele, Luca avait déjà employé les formes végétales comme motif de décoration, notamment dans la bordure de la tombe de l'Evêque Federighi; et, sans doute, il convient de classer aussi, antérieurement aux Armoiries d'Or S. Michele, la bordure de la Madone de la via dell'Agnolo, et celle de la Madone de S. Pierino. Dans ces travaux, Luca n'avait reproduit que des fleurs, tandis que, dans les Armoiries d'Or S. Michele, ce sont les fruits qui ont toutes ses préférences; mais, ce qu'il faut

surtout noter, c'est le soin qu'il consacre à cette étude, c'est l'extraordinaire valeur artistique qu'il lui donne.

Voici comment Luca a ordonné la guirlande d'Or S. Michele. Sur une tige très apparente, placée au milieu de la guirlande, il attache de petits bouquets de fruits. Ces bouquets sont nettement isolés les uns des autres, comprenant chacun deux fruits, disposés symétriquement des deux côtés de la branche. Avec la même symétrie, sont groupées quelques feuilles, généralement au nombre de trois, dont l'une sépare les fruits. Chacun de ces bouquets est répété trois fois, et la série des bouquets représentant les raisins, les pommes de pin, et les oranges, est elle-même répétée deux fois.

Frise de la Madone de S. Pierino

La troisième Armoirie d'Or S. Michele fut commandée à Luca par le Conseil des Marchands. Les différentes Corporations de Florence avaient un Conseil, ou Tribunal supérieur, qui était chargé de traiter les questions d'ordre général et de juger leurs différends. Ce Conseil s'appelait l'*Università dei Mercanti* ou *Magistratura delle Arti*. Les *Armoiries de ce Conseil des Marchands* étaient le Lis de Florence surmontant la balle de l'Art des Commerçants. Ce Conseil, dans les projets primitifs d'Or S. Michele, n'avait pas de Tabernacle; mais, en 1459, le Parti guelfe, ayant perdu les sympathies de la population florentine, fut obligé de renoncer à ses droits et de céder au Conseil des Marchands son Tabernacle d'Or S. Michele. Comme ce Conseil n'était pas une Corporation proprement dite, et n'avait pas de patron, il fit mettre dans son Tabernacle, à la place du S. Louis de Donatello, *le Christ montrant ses plaies à S. Thomas*. Mais avant de commander cette sculpture à Verrocchio, il commençait par prendre possession de son Tabernacle, en faisant placer, au-dessus, ses Armoiries, œuvre de Luca della Robbia. Nous savons, par un document positif, qu'elles furent commandées à Luca en 1462, et c'est une date très précieuse, car elle va nous permettre de classer toutes les Armoiries de Luca. Grâce à cette date, nous devons déjà classer à une époque antérieure, mais peu éloignée, sans doute vers 1460, les *Armoiries de l'Art de la Soie*.

Armoiries du Conseil des Marchands à Or San Michele

Dans les *Armoiries des Médecins*, Luca avait représenté une Madone; dans celles de l'*Art de la Soie*, il n'avait pas voulu se contenter de représenter le simple motif d'une Porte, et il avait embelli et transfiguré son œuvre par l'introduction de deux Génies; dans les *Armoiries du Conseil des Marchands* il a pensé

qu'il pouvait intéresser avec le seul Lis de Florence entouré d'une guirlande de fruits, et il a créé une merveille d'art décoratif, une des plus belles œuvres ornementales que l'Italie puisse citer, après les bordures de la seconde Porte de Ghiberti.

Comme dans les Armoiries de l'Art de la Soie, la bordure se compose d'une série de bouquets attachés à une même tige; mais combien l'œuvre est devenue plus belle! Tout d'abord les bouquets sont beaucoup moins simples; au lieu d'être composés de deux fruits et de trois feuilles symétriquement placés, chaque bouquet comprend un plus grand nombre de feuilles et de fruits, et quoique l'on retrouve encore une même disposition de feuilles en éventail, les formes sont beaucoup plus variées; de plus, les bouquets, au lieu d'être groupés et répétés trois par trois, sont différents les uns des autres. Voici les noms des fruits que Luca reproduit dans cette œuvre: raisins, citrons, fèves, grenades, châtaignes, pommes, chardons, concombres, pommes de pin, coings, prunes, pavots, figues, poires. Luca se montre vraiment ici le digne et seul rival de Ghiberti dans l'art de comprendre et de reproduire la nature végétale. On sent combien Luca a été impressionné par l'ornementation de la seconde Porte de Ghiberti, terminée en 1452. Par cette étude attentive de la nature, par cette volonté de se soumettre à elle, de tirer d'elle, et uniquement d'elle, toute la beauté de son art, Luca est le dernier des gothiques, le dernier de cette admirable école que la Renaissance n'allait pas tarder à faire disparaître.

Armoiries Pazzi du Palais Quaratesi à Florence

Quelque belles que soient les *Armoiries du Conseil des Marchands,* Luca trouva le moyen de les surpasser encore, avec les *Armoiries du Palais Quaratesi.* Le *Cicerone,* (1) cet admirable livre que l'on ne saurait trop louer, avait depuis longtemps cité ces Armoiries, mais, jusqu'à ce jour, non seulement elles n'avaient jamais été publiées, mais aucune photographie n'en avait été faite.

Le Palais Quaratesi, qui appartenait primitivement à la famille Pazzi, et qui, peut-être, fut commencé par Brunelleschi, possède deux Armoiries de Luca della Robbia. Dans l'une, l'écu est assez endommagé, mais on peut encore reconnaître la trace des croix et des dauphins, emblêmes des Pazzi; l'autre, tout à fait bien conservée, représente les armes des Serristori.

Les *Armoiries des Pazzi* ont été faites les premières. Par comparaison avec celles du *Conseil des Marchands*, on remarque que la partie réservée aux Armoiries proprement

(1) Le *Cicerone* dit que l'on voit, dans plusieurs palais de Florence, des Armoiries semblables qui sont de Luca ou de son atelier. Il est bien regrettable que le *Cicerone* n'ait pas attaché plus d'importance à ces Armoiries et n'ait pas fait connaître le résultat de ses recherches. Quant à nous, nous n'avons rien négligé pour retrouver ces Armoiries dont parle le *Cicerone*, mais nous n'avons pu découvrir que celles du Palais Quaratesi.

dites est diminuée, et que, par contre, la partie consacrée à la guirlande est considérablement augmentée. La guirlande devient plus large; les fruits et les feuilles, ayant plus d'importance, peuvent être étudiés avec plus de soin; les bouquets sont moins petits; de telle sorte que l'artiste a plus de ressources pour varier leurs formes. Dans les *Armoiries du Conseil* il y avait seize bouquets; ici il n'y en a que huit. Les bouquets ne sont plus isolés les uns des autres, ils se rapprochent, et forment une véritable guirlande ininterrompue.

Armoiries des Pazzi du Palais Quaratesi à Florence
Détail de la guirlande

Les *Armoiries des Serristori* sont une variation plus avancée encore du même thème. La bordure est plus large; le fond qui, dans les Armoiries de l'Art de la Soie, était très important, qui était déjà diminué dans les Armoiries du Conseil, et à peine visible dans celles des Pazzi, ne se voit plus ici. Dans les Armoiries des Pazzi, Luca, qui, pour la première fois, avait uni ses bouquets les uns aux autres, avait voulu encore nettement marquer leur séparation, et il avait placé, entre chacun d'eux, un petit ruban très apparent; dans les Armoiries des Serristori, il supprime ce ruban et, pour séparer les bouquets, il se contente d'une petite feuille qu'il fait très pittoresquement empiéter sur la bordure.

Ces Armoiries sont les plus parfaites que Luca ait produites. On admirera avec quelle variété il dispose les groupes de fruits, avec quelle habileté sont rendus les moindres détails des fruits, les nervures des feuillages, et, en particulier, les longues et fines aiguilles des sapins.

On ne peut pas proposer une date absolument précise pour ces dernières œuvres, mais il est évident que nous sommes à une époque très avancée de la vie de Luca, peut-être aux environs de 1470. – On remarquera l'importance des relations de Luca avec les Pazzi. C'est pour leur Chapelle de *Santa Croce,* qu'il fait les quatre Evangélistes, les douze Apôtres et la voûte du portique; pour leur palais (aujourd'hui Palais Quaratesi), les deux médaillons contenant des armoiries, et c'est pour eux encore qu'il fait le médaillon aux armes du roi René d'Anjou dont nous allons parler.

Le *Médaillon aux armes du roi René d'Anjou,* aujourd'hui au South Kensington, est entouré d'une bordure qui n'est pas très large et qui est formée de bouquets isolés,

se répétant quatre par quatre. C'est une forme que nous connaissons bien, c'est celle des Armoiries de l'Art de la Soie. Mais ici le style est plus avancé; les bouquets sont moins simples. Nous sommes donc à une époque intermédiaire entre les Armoiries de l'Art de la Soie et les Armoiries du Conseil des Marchands.

MM. Cavallucci et Molinier ont donné sur ce médaillon d'intéressants détails:

« Lorsque le roi René d'Anjou revint de sa malheureuse expédition de Naples, pendant l'été de l'année 1442, il s'arrêta à Florence. Bien reçu par la République, qui lui fit des cadeaux et lui offrit même une lionne, attention qui dut particulièrement le toucher, car il était grand amateur de « bestes estranges », le roi de Sicile se lia avec Andrea de'Pazzi, père de Pietro de'Pazzi, qui, plus tard, devait remplir d'importantes fonctions diplomatiques. Il arma Andrea chevalier, et les Florentins furent si flattés de cet honneur, qu'ils offrirent à ce personnage un harnachement tout neuf; il tint lui-même sur les fonts le fils de Pietro et lui donna son nom. Ce n'est pas tout: plus tard il créa Jacopo de'Pazzi chevalier de l'ordre du Croissant. Cet ordre, fondé en 1268 par Charles I[er] d'Anjou, roi de Naples, était peu à peu tombé dans l'oubli. René, en 1448, le rétablit et c'est la devise de cet ordre, « Los en croissant » que l'on lit sur le médaillon. Ce fut après 1452 que Jacopo de'Pazzi fut créé chevalier du Croissant; nous serions fort portés à croire que ce fut au commencement de l'année 1453, car le chiffre IR que l'on voit sur le médaillon désigne, à n'en pas douter, René et Isabelle sa femme; or Isabelle mourut le 28 février 1453 et il n'est pas probable que l'on eût fait figurer son nom sur ce monument après sa mort. Ce serait donc aux environs de 1453 qu'il faudrait placer la confection de cette sculpture. Jacopo de'Pazzi avait ainsi voulu perpétuer le souvenir de l'honneur que lui avait conféré le roi René. Remarquons enfin que, cette année-là même, le roi de Sicile conclut un traité avec la République de Florence (11 avril 1453), en vue d'une expédition en Lombardie, et que les Pazzi durent en cette occasion lui rendre plus d'un service. »

Armoiries Serristori du Palais Quaratesi à Florence

MM. Cavallucci et Molinier assignent à ces Armoiries la date de 1453. Je serais porté à proposer une date un peu plus tardive et à rapprocher, plus que ne le font ces écrivains, les Armoiries du roi René de celles du Conseil des Marchands qui, nous le savons, datent de 1462.

Ce n'est pas seulement dans des Armoiries que Luca s'est servi de ces belles guirlandes de fruits; il les a employées pour encadrer les deux figures de la *Justice* et de la *Tempérance*, du Musée de Cluny. Dans la voûte de la Chapelle Portogallo, Luca s'était contenté d'entourer les figures des *Vertus* d'un simple décor imbriqué, enfermé entre

deux bordures de style classique. On conçoit quelle valeur artistique il a ajouté aux figures du Musée de Cluny en les entourant d'une guirlande de fruits, et quelle importance il devait attacher à cette œuvre, pour la décorer si magnifiquement. Les bordures des Médaillons de Cluny, qui comprennent des groupes de fruits allongés, avec des séparations de rubans, rappellent le type que nous avons vu dans les Armoiries des Pazzi, au Palais Quaratesi.

Il existe encore une œuvre où l'on voit des figures entourées d'une guirlande de fruits : ce sont les *Evangélistes* qui décorent la voûte de l'église *S. Giobbe*, à Venise. Je reparlerai de cette œuvre, et je me contente ici d'en signaler les bordures, représentant des guirlandes épaisses et continues, dans le style des Armoiries de la Chapelle Pazzi, et qui appartiennent, par conséquent, à la dernière période de la vie du maître.

Armoiries du roi René d'Anjou, au South Kensington Museum

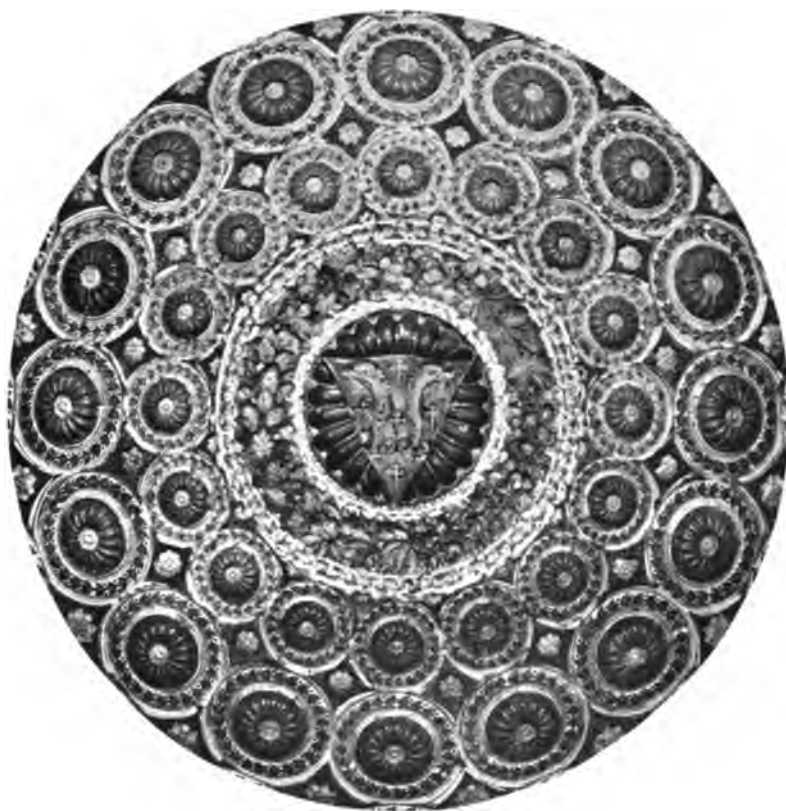
Enfin Luca a utilisé les bouquets de fruits, non plus dans des guirlandes, mais pour décorer la frise d'un édifice. Le *Baldaquin de la Chapelle de la Vierge,* à l'église de l'Impruneta, dont nous parlerons plus tard, est garni d'une frise décorée de bouquets de fruits qui, par son style, peut être considérée comme une transition entre les Armoiries du roi René et celles du Palais Quaratesi.

Il nous faut maintenant revenir à Or S. Michele, pour étudier des Armoiries qui appartiennent à un genre de décoration tout à fait différent de celui que nous venons de voir.

Les *Armoiries de l'Art des Maîtres de pierre* sont une rareté dans l'œuvre de Luca. Développant ici l'idée qui lui avait inspiré la bordure du *Monument Federighi*, Luca renonce à la sculpture ; il abandonne les formes en relief et ne fait plus qu'une simple faïence plate décorée d'un émail coloré, demandant tous ses effets au dessin et au coloris. Luca avait vraiment le génie de la décoration, car il crée ici, avec le plus pauvre des motifs, une de ses œuvres les plus intéressantes. Les Armoiries des Maîtres de pierre représen-

tent une Hache d'argent sur fond rouge, et voici comment Luca tire parti de ce motif: Une large tresse enferme dans ses enroulements un grand médaillon central, cantonné de quatre médaillons plus petits; dans les petits médaillons, sur un fond orné de légers rinceaux, il figure les compas, la truelle, le fil à plomb, le marteau avec le ciseaux à froid, et, au milieu, la Hache d'argent se détache sur un fond rouge orné des plus délicats feuillages. Des fleurs et de larges feuilles ornementales remplissent l'intervalle des médaillons.

Armoiries de l'Art des Maîtres de pierre à Or San Michele

Si l'on néglige de pareilles œuvres, on s'expose à méconnaître l'étendue et la nature véritable du génie de Luca. Il ne faut pas lui demander ces vastes compositions qui plaisaient tant à Ghiberti et à Donatello; il faut, avec lui, s'intéresser à des œuvres plus modestes, deux enfants soutenant des armoiries, moins que cela, une guirlande de fruits, moins encore, une hache et une truelle. Partout il est exceptionnel; personne n'a su comme lui montrer l'intérêt que possèdent les choses les plus humbles, et quel horizon infini la nature ouvrait aux yeux de ceux qui veulent consentir à la regarder. A voir la beauté de l'émail, la variété et l'éclat des couleurs, nous pouvons être certains que les *Armoiries des Architectes* sont une des dernières créations du maître.

Coupole du portique de la Chapelle Pazzi - Fragment

A côté de ces œuvres, où domine le caractère décoratif, nous croyons devoir parler de la petite *Coupole du portique de la Chapelle Pazzi.* En la comparant avec la décoration faite par Luca, plus de dix ans auparavant, à la Chapelle du Crucifix, à S. Miniato, nous nous rendrons compte de l'évolution de son talent, dans le domaine purement ornemental. Luca renonce ici à tout emprunt aux formes de l'art antique, et tire de son propre fonds tous les éléments de la décoration. Quoique très simple, la Voûte de la Chapelle Pazzi est un véritable bijou d'élégance. Elle se compose de la

répétition d'un motif de coquilles disposées sur quatre cercles et diminuant de grosseur en se rapprochant du centre. Au milieu, sont les Armoiries des Pazzi, entourées d'une large guirlande de fruits, qui rappelle les œuvres les plus savantes du maître, et qui suffit pour dater cette coupole des dernières années de sa vie.

Dans la Collégiale de l'Impruneta, à quelques kilomètres à peine de Florence, se trouvent d'importantes œuvres de Luca della Robbia, que M. Carocci avait signalées, dans son volume *I dintorni di Firenze*, et qui ont été publiées tout récemment et remarquablement appréciées par M. Allan Marquand.[1] Aucun des historiens de Luca n'en avait encore parlé, et le catalogue si complet des œuvres des Della Robbia, dressé par MM. Cavallucci et Molinier, n'en avait fait aucune mention. Ce sont des sculptures dont l'attribution à Luca ne saurait être l'objet d'aucun doute, et elles ont ce grand intérêt d'être différentes de ses autres œuvres et d'appartenir (à l'exception de l'une d'elles) à la dernière période de sa vie, à celle qui nous est le moins connue.

Tabernacle de la "Sainte Croix" à l'Impruneta

Les œuvres de l'Impruneta comprennent trois Autels et la décoration de deux Baldaquins.

L'église de l'Impruneta possédait une ancienne Madone très populaire. La légende raconte que cette Madone avait été perdue, et qu'un jour, dans un champ que des paysans labouraient, la charrue déterra l'image vénérée devant laquelle les bœufs s'agenouillèrent. C'est, pour encadrer cette Madone, que l'on fit à l'Impruneta un Tabernacle, sur la prédelle duquel est figurée, en bas-reliefs, l'histoire du Miracle des bœufs. Sur les côtés de ce Tabernacle, dont le bas-relief et la partie architec-

(1) Some unpublished monuments by Luca della Robbia (*The American Journal of Archæology*, vol. VIII).

turale, exécutés en marbre, sont de la main de Michelozzo, on voit deux figures de saints en terre émaillée, *S. Paul* et *S. Luc*, œuvres manifestes de Luca della Robbia. Le style noble de ces figures, leur expression grave, les plis des draperies traités avec simplicité et largeur, sans reliefs trop accentués, permettent de les rapprocher des œuvres authentiques de ce maître, et, en particulier, de l'Ascension faite en 1446.(1)

Anges du Tabernacle de la "Sainte Croix" à l'Impruneta

A mon sens, les autres travaux faits par Luca à l'Impruneta sont d'une date beaucoup plus avancée et appartiennent aux dernières années de sa vie.

En face du Tabernacle de la Madone, un autre Tabernacle fut élevé pour enfermer une précieuse relique que possédait l'église de l'Impruneta, un morceau du bois de la sainte Croix. L'œuvre est conçue dans les données générales de l'Autel de la Madone: au-dessus d'une prédelle sculptée, s'élève le Tabernacle, aux côtés duquel sont placées les figures de *S. Jean Baptiste* et de *S. Augustin*. Ces deux figures sont disposées comme le S. Paul et le S. Luc de l'Autel de la Madone, mais elles appartiennent à un art sensiblement plus avancé. Les têtes ont plus d'énergie, les attitudes sont moins raides, les proportions plus justes, les vêtements drapés avec plus de vigueur. Mais, bien plus que dans les figures de Saints, l'intérêt de l'œuvre réside dans les admirables groupes d'Anges qui décorent la prédelle. Ces Anges sont de même style que les Anges du Monument Federighi et que ceux de la Madone de San Pierino, mais ils marquent encore un pas en avant. Ils sont, dans la représentation des formes charmantes de la jeunesse, la plus haute expression de l'art de Luca. C'est le même style que dans les *Vertus* de S. Miniato: vivacité de mouvement, finesse des formes, simplicité des draperies, souplesse des attitudes, tendresse d'expression, une science parvenue à un tel degré de perfection qu'elle n'est plus apparente et que l'œuvre a le naturel même de la vie.

Le *Tabernacle de la S.te Croix* présente un nouvel intérêt en raison même de sa partie architecturale, qui, pour la première fois, dans l'œuvre de Luca, est tout entière en terre émaillée. Ce Tabernacle, au point de vue architectural, complète la série de ces ravissants monuments qui sont la Cantoria, le Tabernacle de Peretola, la Tombe Federighi. Dans les parties décoratives, Luca se montre plus somptueux que jamais, et nous trouvons

(1) Voir la gravure, page 160.

ici un exemple, unique dans ses œuvres, de l'emploi de l'arabesque. On remarquera aussi la jolie bordure de pommes de pin décorant la base du Tabernacle.

Postérieurement à la construction des deux Autels de la Madone et de la S.^{te} Croix, on éleva au-dessus d'eux de grands baldaquins en forme de petites chapelles.

Anges du Tabernacle de la "Sainte Croix" à l'Impruneta

La voûte du Baldaquin de l'Autel de la Madone est ornée de terres cuites de Luca. Elle comprend douze compartiments carrés, décorés, au milieu, d'une coquille cannelée bleue, ayant à son centre une rosette jaune. C'est la première idée d'un motif qui, quelques années plus tard, s'est épanoui si brillamment dans la coupole de la Chapelle Pazzi. Cette décoration est complétée par des pommes de pin placées aux angles de chaque compartiment. Ces pommes de pin, que nous avons déjà remarquées sur la prédelle du Tabernacle de la S.te Croix, étaient ici justifiées par ce fait que l'ancienne église de l'Impruneta était située au milieu de forêts de pins. Le nom de Santa Maria dell'Impruneta n'est qu'une corruption du mot de Santa Maria in Pineta. On jugera, d'après notre gravure, de la richesse de cette décoration.

La frise de ce Baldaquin est ornée de moulures qui entourent des bouquets de feuilles et de fruits. Nous avons parlé précédemment de cette bordure, en la rapprochant des guirlandes des Armoiries d'Or San Michele et du Palais Quaratesi. J'ajoute que le grand intérêt de cette frise est beaucoup moins dans ces bouquets, qui ne nous apprennent rien de nouveau, que dans deux petites Madones, placées au centre de la frise, sur les deux faces du Baldaquin. Il est problable qu'elles sont les dernières que Luca ait faites, et nous parlerons de leur beauté et de l'intérêt qu'elles présentent, au point de vue du classement des œuvres de Luca, lorsque nous nous occuperons des Madones.

Voûte du Baldaquin du Tabernacle de la "Sainte Croix" à l'Impruneta – Fragment

En même temps que l'on construisait, à l'Impruneta, un Baldaquin pour surmonter l'Autel de la Madone, on en faisait construire un semblable, pour l'Autel de la S.te Croix. Dans ces deux Baldaquins la voûte est décorée avec les mêmes ornements, mais, dans le

Baldaquin de la Chapelle de la S.te Croix, la frise n'a pas été exécutée. Elle est décorée actuellement de figures de petits enfants en plâtre.

Nous avons encore à signaler à l'Impruneta une autre œuvre de Luca: non plus un Tabernacle, mais un Retable d'autel, représentant le *Christ en croix adoré par la Vierge et S. Jean.* C'est une œuvre tout à fait inattendue, une véritable surprise, au point de vue de la recherche de violentes expressions dramatiques. – Jusqu'ici, dans l'œuvre tout entière de Luca, nous n'avions trouvé, comme œuvres dramatiques, que la *Pietà,* encore assez naïve, du Tabernacle de Peretola, et la *Pietà,* très noble mais un peu froide, du Monument Federighi. Ici, brusquement, nous voyons Luca, animé de la même ardeur que Donatello, créer une œuvre qui rivalise en violence et en émotion avec celles de ce maître. Tout dans cette *Crucifixion* est de la même beauté: la Vierge, immobile, dans une admirable pose de statue, les Anges et S. Jean, pleurant et se tordant les mains; et surtout la figure du Christ, dont toutes les parties sont étudiées avec la plus délicate finesse et la science la plus consommée.

Frise du Baldaquin du Tabernacle de la "Sainte Croix" à l'Impruneta

Christ en croix adoré par la Vierge et S. Jean (Impruneta)

Telles sont les merveilles que possède la petite église de l'Impruneta et qui étaient restées inconnues jusqu'au jour où M. Carocci et M. Allan Marquand ont eu l'honneur de les signaler.

La Chapelle Pazzi, à Santa Croce, est ornée de deux séries de médaillons dont les uns, représentant les quatre *Évangélistes,* décorent la coupole, et dont les autres, représentant les douze *Apôtres,* sont placés sur les murs.

Il est assez facile de parler des *Apôtres.* C'est Luca tout entier dans la période moyenne de sa vie, loin des bas-reliefs du Campanile, et tout près de la Porte du Dôme et du Monument Federighi. Cette œuvre, à laquelle on n'attache pas ordinairement toute l'attention qu'elle mérite, nous dit bien quelles furent ses recherches dans la période de 1450 à 1460. Luca, nous l'avons dit, n'aimait pas les scènes compliquées; l'effort qu'il avait fait dans la *Cantoria,* il ne le renouvela jamais; il préférait les œuvres très simples,

composées d'une ou de deux figures, et tout son désir tendait à donner à ces figures la perfection de la forme. D'un esprit très élevé, il cherchait les lignes les plus pures, que, seules, il estimait capables de rendre la fierté de sa pensée. A lui, plus qu'à tout autre, devait convenir cette idée de représenter les douze apôtres, de concevoir douze figures, voisines les unes des autres, exprimant la même idée, la noblesse du sentiment religieux, et de les varier, soit par le sentiment exprimé, soit simplement par quelques modifications dans les draperies et les attitudes. Tantôt il exprime la fermeté du caractère, comme dans le *S. André,* tantôt l'énergie de la lutte, comme dans le *S. Jacques,* ou l'étude et la concentration de la pensée, comme dans le *S. Jean,* le *S. Thomas* et le *S. Mathieu.* Combien charmante est la jeune figure de *S. Simon* et quel prodige que le *S. Mathias,* si douloureusement absorbé dans ses pensées. Jamais aucun artiste du passé n'a conçu une figure plus moderne, dont l'âme inquiète et rêveuse soit plus près de la nôtre. Il y a, dans l'art, des figures plus austères, il n'y en a pas de plus simplement grandes. Par comparaison avec les figures de la *Résurrection* et de l'*Ascension,* datant de 1443-1446, on remarquera, dans les draperies des *Apôtres* de la Chapelle Pazzi, un style plus savant et plus compliqué, qui me paraît une preuve certaine que ces *Apôtres* sont postérieurs à l'année 1450.

S. André Apôtre

S. Jacques Apôtre

Si l'étude des *Apôtres* ne présente aucune difficulté, il n'en est pas de même de celle des *Évangélistes.* Une assez grande divergence de style sépare ces deux séries; et, tandis que les *Apôtres* ont manifestement, et au plus haut degré, les caractères habituels de l'art de Luca, les *Evangélistes* sont sensiblement différents de tout ce que nous connaissons de lui. M. de Liphart a été le premier à faire cette remarque, et, tout en reconnaissant que ces terres cuites provenaient de l'atelier de Luca, il a supposé qu'elles avaient été faites d'après des dessins de Brunelleschi. La question est si délicate qu'elle embarrasse les plus éminents experts. M. Bode, en particulier, après avoir tout d'abord accepté l'opinion de M. de Liphart, est revenu sur cette manière de voir, pour restituer à Luca les quatre Evangélistes, en les considérant comme une œuvre de sa jeunesse. Mais la date

S. Jean Apôtre

proposée par M. Bode me paraît bien difficile à accepter. Si les *Evangélistes*, en effet, diffèrent des œuvres connues de Luca, c'est avec les œuvres de sa jeunesse qu'ils présentent les plus grandes différences. Le style des *Evangélistes* est si beau, le dessin est si parfait, toutes les parties indiquent tellement la main d'un maître parvenu au point culminant de son art, qu'il est impossible de les considérer comme l'œuvre d'un jeune artiste; et, d'autre part, cet art si nerveux, si précis, est en contradiction complète avec l'art lourd et sommaire des premières œuvres de Luca, telles que les premiers reliefs de la *Cantoria* et du *Campanile*. Je pense donc qu'il convient d'éliminer l'hypothèse que les *Evangélistes* pourraient être une œuvre de la jeunesse de Luca et qu'il faut les classer dans les dernières années de sa vie. C'est, à mon sens, le seul moyen de justifier leur attribution à ce maître.

S. Thomas Apôtre

Les *Evangélistes*, qui sont une œuvre d'une très grande beauté, s'éloignent du style gracieux que nous avons noté dans la généralité des œuvres de Luca. C'est un art énergique et ardemment expressif, qui se rattache au naturalisme de Donatello. Luca montre qu'il n'est pas resté indifférent aux admirables créations du *Santo* de Padoue et des Chaires de S. Laurent. Comme Donatello, Luca, parvenu au terme de ses jours, perd la gaieté de la jeunesse; son âme plus détachée de la terre, plus ouverte à la douleur, à la tristesse du soir de la vie, cherche des formes plus âpres, plus nerveuses, plus violemment dramatiques. Oui, ces Evangélistes de la Chapelle Pazzi, c'est du Donatello! et certainement ce maître eût admiré avec envie les figures austères des Evangélistes, leurs mains maigres, d'un dessin si serré, et ces animaux farouches, véritables chefs-d'œuvre d'observation forte et pénétrante. Dans l'Ange du S. Mathieu, nous trouvons le même sentiment de mélancolie que dans les Madones qui appartiennent aux dernières années de la vie de Luca, les Madones de l'Impruneta et la *Mater dolorosa* du Bargello.

S. Mathieu Apôtre

Il ne faut pas nous étonner si nous n'avons pas rencontré dans l'œuvre de Luca des figures semblables à ces *Evangélistes*. Remarquons en effet que les dernières œuvres que nous avons étudiées ne dépassent guère l'année 1460 et que Luca n'est mort qu'en 1480. Par conséquent, il existe, dans sa vie, une période de vingt ans sur laquelle nous ne savons rien; et il n'est nullement téméraire de supposer que son style, continuant à suivre une évolution régulière, s'est

S. Simon Apôtre

modifié de façon à produire des œuvres telles que les *Evangélistes* de la Chapelle Pazzi.

S. Mathias Apôtre

Et cette idée là a cessé d'être une hypothèse, le jour où nous avons connu la *Crucifixion* si dramatique de l'Impruneta.

Si le lecteur veut bien nous suivre dans les conclusions de cette étude, il reconnaîtra que les Evangélistes de la Chapelle Pazzi ne sont pas une œuvre isolée dans la vie de Luca; car nous pouvons grouper autour d'eux quelques œuvres semblables, ayant les mêmes caractères d'énergie et qui représentent l'art de ses dernières années: je veux parler de la Crucifixion de l'Impruneta, des Evangélistes de la Chapelle S. Giobbe à Venise, et du Dieu le Père entre deux Anges de l'Œuvre du Dôme.

Cette question étant une des plus importantes que l'on puisse discuter dans la vie de Luca, une de celles dont les conséquences sont les plus considérables, je complèterai ces observations générales par quelques remarques de détail.

S. Luc Evangéliste

Si l'on étudie attentivement les Symboles des Evangélistes de la Chapelle Pazzi, le lion, l'aigle et le bœuf, on reconnaîtra que, tout en étant d'une plus grande beauté, ils sont tout à fait semblables, par l'attitude générale, aux Symboles des Evangélistes de la Porte du Dôme; et la même ressemblance se remarque dans une autre œuvre, que nous attribuons à Luca et dont nous parlerons plus tard, dans les *Evangélistes* de la Chapelle S. Giobbe, de Venise.

Un des caractères les plus notables des *Evangélistes* de la Chapelle Pazzi est la

S. Marc Evangéliste

variété des colorations employées. Aucune autre œuvre de Luca, représentant des figures, ne présente un tel emploi de la polychromie. Dans toutes ses premières œuvres, dans les bas-reliefs de la Résurrection, de l'Ascension, dans la Madone d'Urbino, dans les Apôtres de la Chapelle Pazzi, les personnages sont en émail blanc se détachant sur un fond bleu. Ici les vêtements sont colorés et, en particulier, les chevelures ont une teinte brune très foncée. Or, la même manière de colorer les cheveux se retrouve dans les Evangélistes de la Chapelle S. Giobbe, et l'on peut voir un premier essai de ces recherches de coloration dans les *Vertus* de S. Miniato, dont les chevelures, sans être encore complètement brunes, sont rayées de quelques fils bruns. Dans les *Vertus* de S. Miniato, outre les chevelures, les vêtements et les accessoires sont légèrement colorés. C'est une première

tentative de ces recherches qui aboutiront à la polychromie puissante des Evangélistes de la Chapelle Pazzi.

Si on place les *Evangélistes* dans la jeunesse de Luca, il faut renoncer à trouver, dans le développement de son art, aucun principe d'évolution méthodique. Dans cette hypothèse, en effet, Luca aurait fait, dès sa jeunesse, l'œuvre la plus polychrome de sa vie; puis il aurait renoncé brusquement à toute sa science, pour tenter quelques timides essais de polychromie et pour ne s'intéresser sérieusement à ces recherches que sur la fin de sa vie; ce qui paraît tout à fait invraisemblable. Tandis que, si l'on admet que les *Evangélistes* appartiennent à ses dernières années, tout s'ordonne logiquement et l'on peut, sans qu'aucune exception puisse être citée, poser le principe que le plus ou moins grand développement de la polychromie est un critérium certain pour classer ses œuvres. [1]

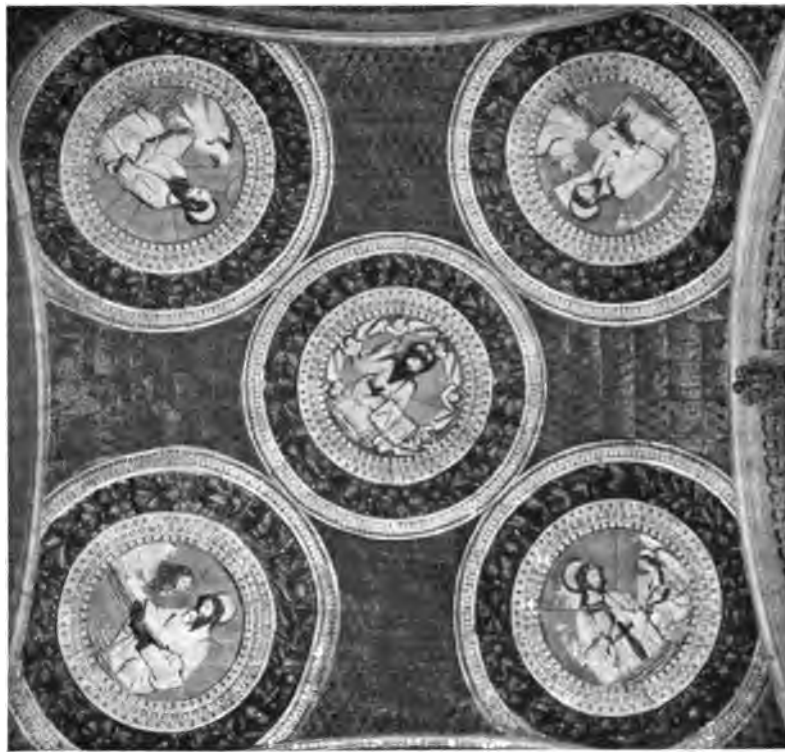
S. Mathieu Evangéliste

La décoration de la Voûte de la Chapelle S. Jean, dans l'église S. Giobbe, à Venise, doit être considérée comme une œuvre certaine de Luca et comme une des dernières qu'il aît faites. Vasari nous dit que Luca avait expédié de nombreuses terres-cuites hors de la Toscane. La Voûte de S. Giobbe est aujourd'hui le seul exemple que nous puissions citer de ces travaux faits dans l'atelier de Florence et expédiés au loin. [2] On remarquera tout d'abord la grande analogie qu'il y a, au point de vue décoratif, entre cette voûte et celle de S. Miniato, c'est la même disposition de cinq médaillons se détachant sur un fond décoré de dés en trois couleurs. A San Miniato la bordure de chaque médaillon est composée d'écailles, tandis qu'à S. Giobbe c'est une superbe guirlande dans le beau style des Armoiries du Palais Quaratesi. Cette guirlande de S. Giobbe est enfermée entre deux moulures semblables à celles que l'on voit, soit à S. Miniato, soit dans les Madones de S. Pierino et de la Via dell'Agnolo. Quant au style même des figures, il est très beau et montre une pureté de lignes et en même temps une vigueur d'expression qui sont bien d'accord avec les dernières recher-

S. Jean Evangéliste

(1) Cette discussion ne peut-être complète que si nous étudions l'hypothèse de l'attribution à Brunelleschi. Sur ce point, il faut remarquer que Brunelleschi a fait peu de sculptures. Manetti, contemporain de Brunelleschi, qui a écrit sa vie, ne cite aucune sculpture en dehors du *Sacrifice d'Abraham*, du *Christ* de Ste Marie Nouvelle et d'une *Madeleine*, aujourd'hui perdue. Brunelleschi s'est exclusivement consacré à l'architecture, et il n'est pas probable que lorsqu'il construisait la Chapelle Pazzi, en même temps qu'il travaillait à l'église S. Laurent, il ait songé à se détourner de ses travaux d'architecture, pour modeler des figures destinées à être émaillées par Luca, alors qu'il trouvait en Luca un maître assez habile pour faire lui même ce travail.

(2) Un détail de cette voûte est reproduit à la fin de la Table des gravures.

ches de Luca. Par la simplicité des draperies, cette œuvre a beaucoup d'analogie avec les *Vertus* de S. Miniato, et d'autre part, par la gravité des expressions, elle peut-être rapprochée des *Evangélistes* de la Chapelle Pazzi. Les rapports sont très étroits. Je citerai certaines parties qui sont exactement les mêmes dans les deux œuvres: la barbe et les longs cheveux, la main tenant le livre, le dessin de la manche dans le S. Jean; la tête et la main du S. Luc; le bœuf, l'aigle et le lion. La polychromie dans l'œuvre de Venise, plus discrète que dans celle de la Chapelle Pazzi, se rapproche du type adopté dans les *Vertus* de S. Miniato; et l'œuvre, tout en étant très expressive, est moins énergique que celle de la Chapelle Pazzi. Je serais donc porté à considérer la Chapelle S. Giobbe comme s'emplaçant entre les *Vertus* de S. Miniato et les *Evangélistes* de la Chapelle Pazzi.[1]

Voûte de l'Eglise S. Giobbe à Venise

Nous avons vu, dans les *Armoiries des Architectes* et dans la Bordure du *Monument Federighi*, un exemple de majoliques émaillées sans relief. Mais ce n'étaient là que des œuvres purement ornementales; or, nous savons par Vasari que Luca a fait, dans ce genre, des compositions avec des figures.

« Dans l'ornementation des pilastres du Monument Federighi, dit Vasari, il a peint à plat certaines guirlandes et bouquets de fruits et feuillages si vifs et si naturels, que, avec le pinceau, on ne ferait pas mieux en un tableau à l'huile; et, en vérité, cette œuvre est merveilleuse et rare, car Luca a si bien fait les ombres, qu'il ne semble presque pas possible que ce soit à l'aide du feu. Si cet artiste eût vécu plus longtemps, on eût vu de plus grandes choses encore sortir de ses mains; car, peu avant de mourir, il avait commencé à faire des compositions et figures peintes à plat, et j'en ai vu jadis quelques morceaux en sa maison qui me font croire qu'il y eût facilement réussi. »

(1) M. Paolo Paoletti, dans son ouvrage l'*Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia*, a prouvé que la chapelle décorée par les terres-cuites de Luca a été construite postérieurement à 1470.

Or, il existe une œuvre de ce genre, un tympan représentant *Dieu le Père entre deux Anges*, au Musée de l'Œuvre du Dôme, et tout fait supposer que nous avons là une des œuvres signalées par Vasari. Remarquons tout d'abord que c'est la seule œuvre de cette nature que nous possédions, et le fait que Vasari insiste spécialement sur ce genre de travaux, en les attribuant à Luca, sans parler jamais d'autres maîtres en ayant fait de semblables, est une très forte présomption pour que l'œuvre soit de Luca. Si l'on cherche des points de comparaison, on remarquera que, dans la voûte de l'église S. Giobbe, la figure de Dieu le Père est semblable à celle de l'Œuvre du Dôme; mais, surtout, on retrouvera la même figure, grave, un peu rude, avec les mêmes paupières saillantes, la même arcade sourcilière proéminente, le même nez fort, dans les *Evangélistes* de la Chapelle Pazzi. Ce qui fait hésiter quelques critiques sur l'attribution de cette œuvre à Luca, c'est précisément ce style nerveux et un peu âpre, que l'on a très justement rapproché du style de Baldovinetti.[1] C'est, on le voit, la même discussion et les mêmes arguments que pour les *Evangélistes* de la Chapelle Pazzi. Nous sommes en présence de deux œuvres de la même famille. Et comme par des voies différentes, nous avons trouvé, sinon des preuves positives, du moins des arguments vraisemblables, pour attribuer les *Evangélistes* à Luca, les traits communs que nous remarquons entre les deux œuvres deviennent un argument de plus qui vient renforcer notre hypothèse. Je conclus en disant que le Tympan de l'Œuvre du Dôme est de Luca et que, uni à la *Crucifixion* de l'Impruneta, aux *Evangélistes* de la Chapelle S. Giobbe et aux *Evangélistes* de la Chapelle Pazzi, il représente le style des dernières années de sa vie.[2]

Dieu le Père entre deux Anges (Musée du Dôme)

Dans la chronologie des œuvres de Luca, tel qu'on l'avait proposée jusqu'à ce jour, il y avait quelque chose d'inexplicable, c'était de ne pouvoir en classer aucune dans les dernières années de sa vie. Il n'est pas naturel qu'un artiste qui, de 1430 à 1460, dans une courte période d'une trentaine d'années, a produit l'œuvre considérable dont nous venons de parler, se soit si brusquement arrêté. Ce fait, il est vrai, pourrait trouver son explication dans un état maladif, et les documents confirment cette hypothèse. En 1471,

(1) Cavallucci et Molinier, op. cit., et Catalogue du Musée de l'Œuvre du Dôme.

(2) Le motif créé par Luca a été conservé longtemps dans son atelier, avec la même forme générale, mais avec un caractère moins énergique et des expressions plus douces. Nous le retrouvons notamment dans la Madone de la Cintola de la Verna, dans le Tabernacle des Saints Apôtres et dans le Retable de Gallicano.

nous voyons Luca faire son testament, ce qui est déjà le témoignage de quelque inquiétude. Mais un autre document est plus explicite. La même année, il était élu Président de la Corporation des artistes florentins; or il refusa cet honneur en alléguant que son grand âge et ses infirmités ne lui permettaient pas, sans danger pour sa personne, de remplir de telles fonctions: « dicens et asserens se esse et etate et infirmitate adeo gravatus quod sine periculo sue persone dictum officium exercere non posset. » (GAYE, *Carteggio,* I, 185).

Cet état maladif étant constaté, il faut néanmoins reconnaître qu'il ne fut pas assez grave pour arrêter la production de Luca, et nous avons cru pouvoir classer, dans les vingt dernières années de sa vie, un nombre d'œuvres assez considérable: les Vertus de S. Miniato, les Evangélistes de la Chapelle Pazzi, la Coupole du Portique de cette Chapelle, les Médaillons du Musée de Cluny, les Armoiries d'Or S. Michele, du Roi René, et du Palais Quaratesi, les importants travaux de l'Impruneta et la Voûte de l'église S. Giobbe, à Venise.

Nous ne possédons plus toutes les œuvres de Luca. Vasari en cite un certain nombre qui sont perdues. Ce sont, par exemple, un Tombeau en marbre pour l'Infant, frère du Duc de Calabre, et divers bas-reliefs en marbre ou en émail envoyés au roi d'Espagne. Le plus important travail qui ait été perdu est la décoration du Cabinet de Pierre de Médicis. Voici ce que dit Vasari à ce sujet: « Pierre de Médicis, qui fut un des premiers à commander à Luca des travaux en terre émaillée, lui fit faire toute la voûte en demi-relief d'un Cabinet de travail dans le palais construit par son père, avec de nombreuses fantaisies et un pavé de même manière. » Le Palais de Cosme de Médicis avait été construit par Michelozzo, et c'est là un nouveau témoignage des longues et excellentes relations qui ne cessèrent d'exister entre Luca et Michelozzo.

Le mois de Février
Médaillon émaillé du South Kensington Museum

De ce travail il ne subsiste rien. Au Musée de Londres, toutefois, on expose douze médaillons, représentant les Mois, que l'on considère comme ayant fait partie de cette décoration. Ces médaillons sont fort intéressants et on peut les considérer comme une œuvre faite par un artiste italien, dans la seconde moitié du XV^e^ siècle. Mais, pour les attribuer à Luca, il faudrait pouvoir montrer qu'ils ont des points communs avec quelque œuvre connue de ce maître; or cela est impossible, car non seulement les figures très allongées, les draperies sommairement traitées, les traits anguleux, les détails réalistes des costumes, ne sont pas dans le style de Luca; mais, dans toute cette œuvre, où les parties purement décoratives sont prépondérantes, on ne trouve aucun des détails qui lui sont familiers: les feuillages, les fruits, les fleurs, les rubans, les écailles, les dés, les

coquilles, etc. Quoique cette œuvre ait une réelle valeur, elle n'est pas de Luca et elle n'est pas digne de lui être attribuée.

Je n'ai pas séparé, dans cette étude des œuvres de Luca, celles qui sont en terre émaillée de celles qui sont en marbre et en bronze, parce que la matière ne change pas la nature de l'œuvre, mais j'ai réservé les Madones, pour les analyser, dans une étude d'ensemble. Quelque grand que Luca ait été dans les œuvres que nous venons de citer, on peut dire qu'on ne le connaît pas tout entier tant qu'on n'a pas étudié ses Madones.

Bien avant Luca, le beau motif du bas-relief, en demi-figures, représentant la Vierge tenant son Fils dans ses bras, avait été adopté dans l'art. Donatello, et avant lui les maîtres de la fin du XIVe siècle, en avaient donné des exemples; mais peut-être Luca doit-il être considéré comme le maître qui, le premier, a compris toute la valeur de ce motif et lui a assigné sa véritable place dans l'art.

Dans la représentation de la Vierge, les artistes ont tout d'abord exprimé l'idée de la souveraineté. Au XIIIe siècle, la Vierge trône impassible, semblable à une reine présentant au peuple l'héritier de la couronne. Au XIVe siècle, le motif subit une brusque modification. Il perd sa grandeur et devient familier. La Vierge joue avec l'enfant Jésus, lui présente des fleurs, des oiseaux, cherche à provoquer son premier sourire: c'est une jeune sœur jouant avec son petit frère. Au XVe siècle, avec Donatello et surtout avec Luca della Robbia, apparait une idée nouvelle, plus grande que toutes les autres et, pour la première fois, le merveilleux motif de la Madone se révèle sous sa vraie forme, dans son essence même, qui est l'idée de la maternité: la maternité avec tous les sentiments qu'elle entraîne avec elle, et dont les artistes noteront les plus essentiels, qui sont la joie et l'inquiétude, la joie du présent et l'inquiétude de l'avenir.

Madone d'Urbino

Quelques écrivains ont cru que cette idée de la maternité avait eu pour conséquence d'enlever au motif de la Madone son caractère religieux. Et cependant est-il dans la nature un sentiment plus noble, plus grand, plus essentiel, plus vital et plus religieux, que le sentiment maternel? Parler de la Mère n'est-ce pas exprimer des idées plus religieuses que d'avoir recours aux jeux de la jeunesse ou à la puissance royale, comme l'avaient fait le XIVe et le XIIIe siècle? N'est-ce pas créer le plus beau motif de l'art, motif éternellement nouveau, fait pour séduire tous les cœurs, tant qu'il y aura un être humain sur la terre?

Pour exprimer le sentiment de la maternité, dans une forme convenant au motif de la Mère du Christ, les maîtres du xv^e siècle pensèrent qu'ils n'avaient pas besoin d'interroger l'art du passé, ni de recourir à de grands efforts d'imagination, et qu'il leur suffisait de regarder autour d'eux. Ils trouvèrent leur idéal sans détourner les yeux de la terre, car, pour toutes les mères, le nouveau-né est comme un dieu ; c'est l'être en qui elles mettent toutes leurs complaisances, à qui elles sont toujours prêtes à donner leur vie ; et si jamais domination s'est affirmée, c'est bien celle du petit enfant sur sa mère.

Relief de la Porte de la Sacristie du Dôme

Et, pour joindre à l'idée de maternité cette idée de virginité que renferme le motif chrétien, que de ressources la nature ne fournissait-elle pas ? Regardez-les, toutes ces jeunes mères, lorsqu'elles portent dans leurs bras le premier nouveau-né ; chez elles le sentiment de la maternité est si exclusif qu'il va jusqu'à effacer toute trace du sentiment de l'amour. Lorsque la jeune mère tient son enfant, il n'y a plus en elle ni épouse, ni amante, elle n'est plus qu'une gardienne vigilante de la parcelle de vie que Dieu lui a confiée.

On comprend qu'un tel motif, une fois entrevu, ait passionné l'art italien et ait pu satisfaire à ses désirs pendant tout un siècle. Ce motif pouvait se varier à l'infini et rester toujours beau, à la condition de se tenir dans ses limites normales. Il perdra sa beauté le jour où l'idée de maternité, en s'affaiblissant, laissera prédominer l'idée de beauté charnelle, le jour où l'artiste cessera de dire les sentiments de la mère, pour ne plus songer qu'à reproduire de beaux visages.

Dans le motif de la Madone, si Marie doit être une mère, il faut de même que Jésus soit un enfant. Pendant que la mère heureuse et inquiète veillera sur lui, il faut que le petit être nous dise le délicieux éveil de la vie, les premiers sourires, limpides comme la lumière du matin. L'émotion de notre cœur sera d'autant plus vive que l'artiste ne tentera pas de sortir des lois naturelles, pour mettre dans le cerveau de ce petit être des pensées qu'il ne peut porter, et qu'il ne transformera pas ce délicieux bébé en un ridicule petit homme.

La classification des Madones de Luca n'est point facile, et, ici, une large place est réservée aux hypothèses. Nous parlerons d'abord de la *Madone d'Urbino,* car nous en connaissons la date (1449). Une partie de l'émail est tombée, et cela suffit pour défigurer un peu les traits et pour ne pas permettre de distinguer toutes les finesses de l'expression, notamment dans le visage de la Vierge. Néanmoins le caractère général reste très apparent. Luca, fidèle ici à l'ancienne tradition florentine, représente une Vierge grave, solennelle, la Vierge triomphante présentant l'enfant Dieu. L'enfant Jésus, debout, tout

nu, dans une pose un peu compliquée, tient l'inscription: *Ego sum lux mundi.* Le modelé est très habile, et les chairs un peu grasses sont très finement étudiées. Nous trouverons chez Luca des œuvres de style différent, mais non pas de plus belles.

Pour une seconde Madone nous pourrons arriver à une date, sinon tout à fait positive, du moins suffisamment approximative. C'est la Madone qui décore un des compartiments de la Porte du Dôme. Il suffit de la comparer avec la Vierge d'Urbino pour constater qu'elle est d'une époque antérieure; on le jugera d'après le style des draperies qui ont de la raideur et qui collent trop uniformément sur la poitrine; les plis en sont un peu conventionnels et, en particulier, le pli curviligne du bas de la robe rappelle encore le style gothique et la première manière de Ghiberti; mais l'enfant surtout est d'un art peu avancé; assis sur les genoux de la Vierge, son corps semble cassé en deux; le buste est trop gros et n'a pas de souplesse. Toutefois le caractère général de cette Madone n'est pas très différent de celui de la Madone d'Urbino. L'enfant Jésus tient d'une main un rouleau de papier et il bénit de l'autre; la Vierge, heureuse, contemple son fils. Le sentiment est grave et profondément religieux. On remarquera que l'enfant Jésus est à moitié vêtu. Cette Vierge s'emplace donc entre 1446, date des premiers travaux de la Porte, et 1449, date de la Madone d'Urbino.

Madone aux roses (Bargello)

Par comparaison avec cette Madone, la date d'une autre œuvre nous sera connue. C'est la *Vierge aux roses* du Bargello. Il suffira de les rapprocher l'une de l'autre pour voir leur analogie. La différence est que l'enfant Jésus de la *Vierge aux roses* ne bénit pas. Le sentiment est plus familier. Il tient d'une main une pomme et de l'autre il cueille des roses. L'enfant ici est complètement nu et le modelé du corps est devenu plus savant. Le manteau de la Vierge, un peu ouvert dégage plus nettement la poitrine et, dans le bas, les plis sont plus savamment ordonnés, plus larges et moins gothiques. La *Vierge aux roses*, postérieure à la Vierge du Dôme, est voisine de la Vierge d'Urbino.

A l'Hôpital des Innocents se trouve une Vierge appartenant au même groupe. Le dessin des draperies sur l'épaule, la robe de la Vierge sans ceinture, la position de l'enfant Jésus, le modelé des nus, rappellent la *Vierge du Dôme* et la *Vierge aux roses.* D'autre part, l'attitude de la Vierge, son air majestueux, font penser à la *Madone d'Urbino* et, comme dans cette dernière, l'enfant Jésus tient l'inscription: *Ego sum lux mundi.* Nous sommes très vraisemblablement là en présence d'œuvres appartenant sensiblement à la

même époque, mais la pose raide et le dessin brutal de l'enfant Jésus me font considérer la *Madone des Innocents* comme étant, avec la *Vierge de la Porte du Dôme*, la plus ancienne Madone que nous connaissions de Luca.

Madone de l'Hôpital des Innocents

La *Madone d'Or San Michele* ressemble beaucoup, au point de vue de la composition générale, à la *Vierge aux roses*, avec cette seule différence que l'enfant Jésus est debout au lieu d'être assis. Mais une transformation profonde s'est faite dans le sens de l'affirmation de la grâce. Toutes les formes, celles de l'enfant et de la Vierge, sont devenues plus fines. L'art a perdu sa majesté et s'est orienté vers la tendresse. Les draperies sont d'une beauté exceptionelle. La suppression du voile qui couvrait la tête de la Vierge a dégagé les épaules et rajeuni la figure; la taille est plus fine, les membres moins gros, l'ensemble plus élancé; l'enfant Jésus est plus maigre, les articulations sont plus souples, et tout le travail, le dessin des plis qui descendent sur les jambes, le modelé des nus, est d'une science consommée. Evidemment nous sommes ici à une époque très postérieure à celle de toutes les Madones dont nous venons de parler.

On remarquera qu'ici Luca ne représente pas simplement une Madone, mais les Armoiries de l'Art des Médecins, et cela explique l'ordonnance du motif. L'Art des Médecins avait, pour Armoiries, la Vierge assise sous un tabernacle se détachant sur un fond d'azur orné de tiges de lis.

Madone d'Or San Michele
(Armoiries des Médicins)

Que faut-il penser de la *Madone de S. Pierino?* C'est une Vierge assez différente de celles que nous avons étudiées jusqu'ici. Comme à Urbino, elle est faite pour décorer un tympan; mais les différences sont grandes. L'œuvre est moins solennelle, le sentiment de l'élégance est prédominant, dans un style très caractérisé. Les Anges qui entourent la Vierge font songer aux Anges du Monument Federighi, et le petit enfant Jésus, aux cheveux bouclés, ressemble à l'enfant d'Or S. Michele. Nous sommes loin du style de la *Cantoria* et du *Tabernacle de Peretola*, et je n'hésite pas à considérer cette œuvre comme appartenant à une date voisine de la *Vierge d'Or S. Michele*. C'est tout ce que l'art de Luca a de plus parfait au point de vue de la beauté et de la finesse

des formes. Le sentiment en est admirable. L'enfant bénit et la Vierge regarde devant elle avec une profonde expression, où sont unis, dans la forme la plus rare, les sentiments de l'amour et des inquiétudes maternelles.

Madone de S. Pierino

La *Madone de la Via dell'Agnolo* est souvent considérée comme une des premières Madones de Luca, mais je crois qu'il faut la classer à peu près à la même date que la Madone S. Pierino. M. Bode, ayant relevé, sur les montants de la porte qu'elle décore, les lettres S P M, avait cru y voir les initiales du pape Martin V, et il trouvait là un argument pour dire que la porte et sa décoration devaient être antérieures à 1431, date de la mort du pape Martin V; mais M. Venturi a fait justice de cet argument en montrant que ces trois lettres étaient simplement les initiales de l'église San Piero Maggiore, dont la petite porte décorée par Luca est aujourd'hui le seul reste. Au surplus le style de la Madone de Luca commande impérieusement un classement à une date très postérieure à 1430. Il y a un tel désaccord entre le style de cette œuvre et les bas-reliefs du *Campanile* et de la *Cantoria*, et, d'autre part, il y a une telle analogie avec les œuvres faites vers 1450, que je n'hésite pas à la classer à cette époque. Cette Vierge est postérieure au groupe qui comprend la *Vierge aux roses* et la *Madone des Innocents;* elle en est différente par l'idée et par l'exécution, et elle appartient à cet art plus fin qui sera représenté, à son plus haut degré de perfection, par les *Vertus* de S. Miniato, et les *Vierges d'Or S. Michele* et *de S. Pierino.* J'ajouterai que la Madone de la Via dell'Agnolo est entourée d'une guirlande de fleurs qui a la plus grande ressemblance avec celle de la Madone de S. Pierino.

Il existe à l'Impruneta, sur la frise du Baldaquin de l'Autel de la Vierge, deux *Madones* qui sont d'un intérêt tout à fait exceptionnel, car elles nous font connaître la dernière évolution de l'art de Luca dans la représentation des Madones. Nous sommes ici à une époque postérieure à celle de la *Madone d'Or S. Michele* et de la *Madone de S. Pierino,* et nous trouvons une confirmation de notre hypothèse qui classe les Madones de Luca, en admettant que les Madones les plus majestueuses sont les plus anciennes, et que son art n'a cessé de tendre vers l'expression de sentiments plus maternels et plus familiers.

Madone de la Via dell'Agnolo

Les deux *Madones de l'Impruneta* sont la répétition, avec quelques variantes à peine visibles, du même motif. La Vierge, représentée à mi-corps, tient l'enfant Jésus étroitement serré contre son sein, et l'enfant Jésus repose sur elle comme s'il allait dormir, avec le plus délicieux geste enfantin ; les langes qui le recouvrent contribuent encore à augmenter le caractère maternel de cette œuvre : œuvre sans prix, qui fera tressaillir le cœur de toutes les mères. Jamais, dans aucune autre œuvre, artiste n'a su mieux dire la beauté, l'insouciance, la faiblesse des petits enfants, et, en même temps, la tendre sollicitude du cœur des mères. Devant de telles œuvres il faut se taire, car tout ce que l'on en pourrait dire est vain ; et c'est en s'agenouillant que l'on doit les admirer.

Ces Madones, par leur caractère maternel, représentent un style particulier, que nous n'avions encore trouvé, au même degré, dans aucune des Madones que nous avons étudiées précédemment. Elles vont nous permettre de grouper et d'attribuer à Luca toute une série de Madones : Madones que l'on tentait bien de lui attribuer, mais sans avoir encore de preuves suffisantes.

Madone de l'Impruneta

C'est tout d'abord l'admirable *Vierge à la pomme* du Bargello. La Vierge tient l'enfant Jésus serré contre son sein dans une attitude qui a les plus grands rapports avec celle de l'enfant Jésus dans les Madones de l'Impruneta.

Dans aucune autre de ses œuvres Luca ne s'est élevé à une telle hauteur d'expression, et il a bien vraiment représenté ici la *Mater dolorosa.* Cet enfant dont le regard in-

quiet semble interroger l'avenir et qui se blottit avec effroi contre le sein de sa mère, cette mère qui tient si religieusement son précieux fardeau et dont le visage reflète si douloureusement les angoisses de son cœur, tous ces traits placent cette Vierge à côté des Madones de l'Impruneta et lui assignent un rang tout à fait exceptionnel parmi les chefs-d'œuvre de l'art italien.

Madone de l'Impruneta

A propos de cette Madone, on ne peut s'empêcher de remarquer combien parfois sont injustes les arrêts de la postérité. Quand on songe aux innombrables volumes écrits sur les Vierges du XVIe siècle, à tous ces jugements que l'on répète à l'infini, parce qu'ils ont été prononcés une première fois, on est frappé de stupeur en pensant que cette admirable Vierge de Luca, qui a précédé de plus d'un demi-siècle les Vierges de Raphaël, est à peine connue, que les historiens de Luca ne la citent même pas, et qu'elle n'a été publiée pour la première fois qu'en 1893 par M. Umberto Rossi, dans l'*Archivio storico dell'Arte*.

En comparant cette Madone avec celles de l'Impruneta, on remarquera que le caractère en est un peu moins familier; l'enfant Jésus a une expression moins enfantine; son regard est plus anxieux; et peut-être ces traits devraient-ils nous faire supposer que cette Madone est antérieure à celles de l'Impruneta. – M. Umberto Rossi, le regretté Conservateur du Musée du Bargello, croyait que cette Madone était un des rares objets échappés à la dispersion des collections des Médicis, bien qu'elle ne figure pas dans l'inventaire de Lorenzo publié par M. Muntz. Cette Madone était dans la collection des Grands-Ducs depuis la fin du XVIe siècle.

Madone à la pomme du Bargello

Plus voisine des Madones de l'Impruneta est une seconde Madone du Bargello, vue à mi-corps et tenant serré contre son sein l'enfant Jésus placé debout devant elle et vêtu d'une petite chemisette. L'œuvre, semble-t-il, a un peu souffert, notamment dans la figure de la Vierge, mais il y a des détails tellement admirables, les mains de la Vierge, la tête, les mains et les jambes de l'enfant Jésus, que je considère l'œuvre comme étant, sans conteste, de Luca lui-même.

Dans les collections particulières, une seule Vierge, je crois, peut être attribuée à Luca, c'est celle du Marquis Carlo Viviani della Robbia. C'est une œuvre excellente qui

a tous les caractères du maître et dont l'authenticité, je pense, ne saurait être discutée, La Vierge, à mi-corps, tient l'enfant nu, debout devant elle. C'est la forme que nous avons vue à Urbino et à Or S. Michele. Le type un peu gros de la Vierge et de l'enfant nous rapproche surtout de la Madone d'Urbino.

Jusqu'ici nous n'avons parlé que des Madones qui peuvent être attribuées à Luca avec certitude, mais notre tâche n'est pas terminée. Il nous reste à étudier un certain nombre de Madones auxquelles on n'avait attaché jusqu'à ce jour qu'une faible importance, qui étaient restées dans les Musées ou dans les collections particulières sans nom d'auteur, et que l'on a proposé récemment d'attribuer à Luca della Robbia. En particulier on a tenté de former tout un groupe de Madones que l'on classe dans la jeunesse de Luca, antérieurement à toutes les œuvres que l'on considérait jusqu'à ce jour comme les plus anciennes de ce maître.

Madone avec l'enfant au maillot
(Bargello)

Le point de départ de ces nouvelles opinions de la critique a été la découvert faite par M. Drury Fortnum d'une Madone qui appartient aujourd'hui au Musée d'Oxford. C'est une Madone assise tenant sur ses genoux l'enfant Jésus que deux anges adorent. Il faut remarquer que cette Madone n'est pas en terre émaillée, ni même en terre cuite, mais simplement en plâtre. Le plâtre est coloré en imitation de bronze et les nimbes sont dorés. L'œuvre est de forme ronde et a 0,40 de diamètre. Ce qui a fait la célébrité de cette œuvre c'est qu'elle porte à l'envers, gravée dans le plâtre, l'inscription suivante: *Formato a dì 17 di gennaio 1428.* La suite de l'inscription est moins nette. Elle a été lue tantôt: *Formato nella bottega di Nicholo in gesso;* et tantôt: *Formato nel Gabinetto di Nicholo in gesso.*

Ainsi, d'après cette inscription, cette Madone, faite en 1428, serait la copie d'une œuvre plus ancienne, et comme elle présente certains caractères ayant quelques rapports avec les œuvres de Ghiberti ou de Luca della Robbia, on a prononcé tour à tour le nom de ces deux maîtres, en insistant particulièrement sur celui de Luca.

A mon avis, cette Madone n'a pas été faite en 1428, et je vais tenter de démontrer qu'elle n'est pas de Luca et qu'elle ne saurait être antérieure aux dernières années du xv^e^ siècle.

Dans l'étude de la Madone Drury Fortnum nous avons trois éléments de discussion: les Anges, la Vierge et l'enfant Jésus; et en étudiant tour à tour chacune de ces figures, nous verrons qu'elles ne présentent aucun des caractères que l'on trouve dans les œuvres

du début du xv^e siècle, et, en particulier, aucun des caractères que nous pouvons observer dans les œuvres de jeunesse de Luca della Robbia.

Les plus anciennes figures d'Anges de Luca sont celles du *Tabernacle de Peretola* et de la *Résurrection* du Dôme. On peut joindre à ce groupe, comme représentant des figures jeunes, les Enfants de la *Cantoria*. Or dans aucune de ces figures nous ne trouvons rien qui rappelle les formes délicates des Anges Drury Fortnum. Ces Anges se rattachent à un groupe d'œuvres très postérieur, aux Anges du *Monument Federighi*, de la *Madone de S. Pierino* et du *Tabernacle de l'Impruneta*. Dans le Tympan du Musée du Dôme, représentant *Dieu le Père entre deux Anges*, œuvre de la fin de la vie de Luca, les deux Anges sont disposés comme dans la Madone Drury Fortnum : l'un a les mains jointes et l'autre les mains croisées sur la poitrine. Donc, à s'en tenir à la simple observation du groupe des Anges, il y a présomption pour que l'œuvre ne soit pas antérieure à 1450. J'appellerai en outre l'attention sur deux points de détail qui, à mon sens, ont une très grande importance. Dans la Madone Drury Fortnum un des Anges a les jambes nues. Or jamais, ni Ghiberti, ni Luca, n'ont représenté des Anges avec les jambes nues. C'est là une forme tardive qui se voit surtout chez les maîtres nés après 1425, chez Antonio Rossellino, par exemple, et chez les disciples de Donatello; mais Ghiberti et Luca della Robbia sont des maîtres plus religieux et plus chastes. De même, dans la Madone Drury Fortnum, les Anges n'ont pas d'ailes, et jamais il n'aurait pu venir à la pensée d'un maître travaillant dans la première moitié du xv^e siècle de représenter un ange sans ailes. On chercherait en vain un exemple de cette forme dans les œuvres de Ghiberti ou de Luca della Robbia.

Si les Anges de cette Madone ont, par leur attitude, quelques rapports avec les Anges de Luca, la Vierge elle-même n'en présente aucun. Cette expression molle, efféminée, ces airs penchés, cette allure de belle fille qui fait des grâces, sans dignité, sans le moindre témoignage d'amour maternel, sont des symptômes d'un art tout à fait tardif. On voit qu'Antonio Rossellino a passé par là. Il n'y a plus trace ici ni de l'art de Luca ni même de celui d'Andrea della Robbia. Ce n'est pas un art naïf, mais un art déjà en décadence. Remarquons en outre que la Vierge n'est pas assise sur un siége, mais qu'elle est accroupie, ayant les jambes repliées sous elle. Cette façon d'asseoir la Vierge, trop familière et peu respectueuse, n'a jamais été employée dans les premières années du xv^e siècle. La Vierge est toujours représentée debout ou assise sur un siége, siége qui, tout d'abord, au xii^e et au xiii^e siècle, était très orné et semblable à un trône, et qui devint de plus en plus simple, au fur et à mesure que l'on avança dans le xv^e siècle. Luca place ses Madones sur des bancs; Andrea préfère la forme de la chaise avec des bras, mais jamais, ni l'un ni l'autre n'ont représenté la Vierge assise par terre. Et l'on ne peut pas supposer que cette forme appartienne à la jeunesse de Luca, puisqu'on n'en trouve pas d'exemple au début du xv^e siècle, alors qu'elle fut au contraire très fréquente dans l'art du xvi^e siècle. On peut penser que cette forme est née dans l'école naturaliste de Donatello. La *Madone avec trois Anges* de la Chapelle Médicis, à Santa Croce, est peut-être le premier exemple qu'on en connaisse.

J'ajoute que, dans la Madone Drury Fortnum, l'artiste n'a pas fait asseoir la Vierge par terre, mais sur des nuages, et c'est ici une forme tout à fait illogique, qui aurait choqué les artistes chrétiens du XIVe siècle et du début du XVe. En effet, toutes les fois que la Vierge tient l'enfant Jésus dans ses bras, elle est envisagée dans la période de sa vie terrestre, elle habite la terre. Si on veut la représenter dans le ciel, il ne faut pas lui mettre le petit enfant Jésus dans les bras. Les anciens maîtres n'ont jamais varié sur ce point, et lorsqu'ils placent des nuages sous les pieds de la Vierge, c'est lorsqu'ils représentent les scènes de *l'Assomption* ou du *Couronnement dans le ciel.* C'est dans la seconde moitié du XVe siècle seulement que nous voyons une transposition inintelligente de ce motif, et la *Madone del latte* d'Antonio Rossellino est peut-être le premier exemple qu'on en puisse citer. Toutefois il peut y avoir lieu à discussion sur ce point. Nous verrons en effet dans quelques instants qu'une des Madones attribuées à Luca, la Madone du palais Frescobaldi, est assise sur des nuages. Mais je suis très porté à croire que cette dernière Madone n'est pas l'œuvre de Luca. On trouvera un exemple de Vierge assise sur des nuages dans le Retable de Varramista et dans la Madone ronde du Bargello, œuvres tardives de l'atelier d'Andrea della Robbia.

Madone à la pomme
autrefois dans la collection du Marquis Carlo Viviani della Robbia

Remarquons enfin, dans cette Madone, avec quelle maladresse les jambes sont rattachées au corps ; et elles sont si petites qu'au premier abord on a peine à les voir. Il semble que l'artiste ait copié une Madone vue à mi-corps, d'un bon maître du XVe siècle, et qu'il ait maladroitement ajouté des jambes à son modèle primitif.

Quant au type de l'enfant Jésus, on peut affirmer de même qu'il n'appartient pas à l'art de Luca, ni à celui d'un maître travaillant en 1428. En effet, cet enfant est représenté complètement nu et c'est là une sérieuse présomption pour que l'œuvre soit tardive. Avant le xv^e^ siècle, les sculpteurs représentent toujours l'enfant vêtu. Au cours du xiv^e^ siècle, nous voyons le haut du corps découvert, mais cela même est exceptionnel. Dans le premier quart du xv^e^ siècle, les enfants sont encore vêtus, ainsi qu'on peut s'en assurer en regardant les œuvres du maître, qui fut, pour l'étude du nu, un des premiers novateurs de l'art italien, Jacopo della Quercia. Ce maître a représenté l'enfant vêtu, dans la Madone de Ferrare de 1408, et plus tard encore dans la Madone de l'Autel Trenta et dans la Madone de la Fonte Gaja. C'est seulement dans la Madone de S. Petronio, faite à la fin de sa vie, c'est-à-dire vers 1438, que nous trouvons l'enfant Jésus nu. Longtemps encore après 1428, date présumée de la Madone Drury Fortnum, l'enfant Jésus est représenté vêtu, par exemple dans la Madone de la Tombe Leonardo Bruni, de Bernardo Rossellino, faite après 1444, et dans la Madone de la Tombe du Cardinal Portogallo, faite après 1461. On remarquera enfin que l'enfant est encore à moitié vêtu dans la première Madone à date certaine que nous connaissions de Luca, dans la Madone de la Porte du Dôme.

J'ajoute que presque toujours, dans les enfants nus du début du xv^e^ siècle, la pose de l'enfant Jésus est d'une grande chasteté et contraste ainsi complètement avec la pose de l'enfant Jésus dans la Madone Drury Fortnum. De plus, s'il est anormal de voir un enfant nu dans une Madone de 1428, il l'est encore plus de voir le style avancé de ces nus. Ce petit enfant aux formes potelées appartient à l'art de la fin du xv^e^ siècle. Deux autres arguments le prouvent encore avec plus de certitude. C'est tout d'abord le geste si caractéristique du doigt dans la bouche, geste familier et naturaliste, qui ne se rencontre dans aucune œuvre de Luca. On le voit apparaître chez Andrea della Robbia aux environs de 1490. De même, jamais avant le xvi^e^ siècle, les sculpteurs ne mettent de raisin dans la main de l'enfant Jésus. Au xiv^e^ et au xv^e^ siècle, lorsque l'enfant Jésus tient quelque chose, c'est toujours un oiseau ou une pomme. Peut-être y avait-il là une intention symbolique. Un écrivain a pensé que la pomme était une allusion au péché originel, à cette faute qui avait nécessité la venue de Dieu sur la terre, et peut-être que l'oiseau était un souvenir de cette colombe si souvent représentée dans les premiers âges du christianisme et qui symbolise l'âme des fidèles.

Si enfin nous observons la forme même de la Madone Drury Fortnum, nous remarquerons qu'elle est ronde. Or je ne crois pas que l'on puisse citer une seule Madone ronde dans la première moitie du xv^e^ siècle. Un des premiers exemples est la Madone d'Or San Michele faite par Luca vers 1460. Mais il faut remarquer que cette Madone est figurée comme faisant partie des Armoiries de la Corporation des Médecins et qu'ici la forme ronde du cadre était imposée. Au surplus, cette Vierge est assise sous un Tabernacle, et en réalité, elle a la forme ordinaire sous laquelle sont représentées les Madones; la base est plate et le sommet cintré. Dans l'œuvre des Della Robbia, la première Madone ronde que

l'on rencontre est la Madone entre deux Anges du Bargello, et il est très vraisemblable qu'elle a été faite dans l'atelier d'Andrea, à la fin du xv^e^ siècle. Les Madones rondes ont été créées par les maîtres nés après 1425, et peut-être que la première que l'on puisse citer est celle d'Antonio Rossellino sur le Monument du Cardinal Portogallo. Cette forme ronde fut la forme préférée d'Antonio Rossellino; on la retrouve encore dans la Madone du Monument de Jeanne d'Aragon et dans l'Adoration des bergers du Bargello. Cette forme, adoptée par Mino da Fiesole, par Benedetto da Majano et par tous leurs contemporains, fut surtout en grande faveur à la fin du xv^e^ siècle.

Madone Drury Fortnum du Musée d'Oxford

Enfin, dans cette Madone Drury Fortnum, il n'est pas jusqu'à l'inscription qui ne soit tout à fait étrange. Comment, lorsque l'artiste modelait ce bas-relief, dans une matière aussi vulgaire que le plâtre, alors qu'il ne créait pas une œuvre originale, mais qu'il se contentait de faire une reproduction, a-t-il pu croire qu'il s'agissait là d'un évènement tellement considérable qu'il devait être nécessaire d'en fixer le souvenir par une inscription pompeuse, en indiquant non seulement la date de l'année, mais jusqu'à celle du mois et du jour lui-même? Cette inscription paraîtra d'autant plus anormale, qu'aucune inscription n'a été relevée sur les œuvres de Luca della Robbia, et qu'on en citerait à peine quelques unes sur les œuvres les plus célèbres du xv^e^ siècle.

Et si chacun des arguments que je viens d'énumérer n'a pas une grande valeur par lui-même, il est impossible de ne pas reconnaître la force qu'ils acquièrent par leur réunion.

Si cette Madone n'est pas un pastiche fait au xix^e^ siècle, question que je ne poserai même pas, n'ayant pas les éléments pour la discuter, je la considère comme une œuvre faite dans les dernières annés du xv^e^ siècle, par un sculpteur qui a su grouper, dans son œuvre, quelques caractères, en très petit nombre, de Luca della Robbia, et des caractères bien plus nombreux de l'art d'Antonio Rossellino.

Nous savons positivement par Vasari combien les imitations des œuvres d'art ont été nombreuses dès la fin du xv^e^ siècle. Vasari commence ainsi la *Vie de Vellano de Padoue:* « On pousse si loin l'imitation des œuvres d'art, que souvent il faut avoir, pour ainsi dire, plus que de bons yeux, pour découvrir quelque différence entre l'original et l'imitation; et il est bien rare qu'un disciple appliqué ne s'assimile pas, en grande partie tout au moins, la manière de son maître. Vellano s'appliqua avec tant de soin à contrefaire la manière de Donatello que ceux qui ne sont pas prévenus confondent ses œuvres avec celles de cet artiste. »

Peut-être trouvera-t-on que j'ai insisté trop longuement sur la Madone Drury Fortnum. Mais la matière m'a paru assez délicate et assez importante pour motiver cette lon-

gue argumentation. Et si je me suis trompé, ma discussion servira au moins de point de départ pour de nouvelles études qui éclaireront un des points les plus obscurs de l'art italien. J'espère que le lecteur voudra bien me tenir compte de la sincérité que j'apporte dans ces recherches, n'ayant d'autre préoccupation que de découvrir la vérité; mais vraiment il m'est impossible de ne pas éprouver quelque hésitation lorsque je vois les plus éminents critiques d'art, et notamment M. Bode, que je tiens en si profonde estime, accepter, sans faire la moindre réserve, la date de la Madone Drury Fortnum et son attribution à Luca della Robbia. « L'analogie de cette Madone, dit M. Bode, [1] avec la Madone de S. Pierino, avec celle de la Via dell'Agnolo, avec celle du Musée de Berlin, est si manifeste, tant dans la composition que dans le sentiment, tant dans les types que dans les draperies, que l'on ne saurait douter que Luca n'en soit l'auteur. Dans cette composition, dont une reproduction en stuc avait déjà été faite en 1428, nous avons donc la plus ancienne œuvre de Luca que l'on connaisse, et cette opinion est confirmée encore par le caractère particulièrement archaïque de cette œuvre qui rappelle Ghiberti. »

Le palais Frescobaldi possédait une Madone qui a été acquise par M. Bardini, le célèbre antiquaire de Florence. – Je reproduis cette Madone qui, comme la Madone Drury Fortnum, mais pour d'autres raisons, est bien faite pour provoquer une intéressante discussion. J'ai dit que la Madone Drury Fortnum ne ressemblait pas aux Madones authentiques de Luca, et que ce n'était que par suite d'hypothèses très téméraires que l'on pouvait en proposer l'attribution à ce maître. Ici il en est tout différemment, car la Madone Frescobaldi a les plus grands rapports avec certaines Madones de Luca, et la seule question qui se pose est celle de savoir si elle a été faite par Luca lui-même, ou si elle n'est pas simplement une œuvre d'imitation.

Madone Frescobaldi

La Madone Frescobaldi rappelle de très près la Madone de la Porte du Dôme et plus encore la Madone aux roses du Bargello. C'est la même attitude de la Vierge et de l'enfant Jésus. Mais si, d'autre part, nous examinons le détail des draperies dans la partie qui recouvre les jambes, nous trouvons un style beaucoup plus avancé, tout à fait analogue au style des Apôtres de la Chapelle Pazzi. Nous devrions donc nécessairement conclure que cette Madone est postérieure à la Vierge aux roses et qu'elle appartient à la même époque que la Madone d'Or S. Michele. Mais alors il est impossible de s'expliquer la naïveté et la maladresse des nus de l'enfant Jésus. En particulier la tête

(1) *Archivio storico dell'Arte*, 1889, p. 7. Pour l'intelligence de ce texte, je rappelle que M. Bode considère la Madone de S. Pierino et la Madone de la Via dell'Agnolo comme étant les plus anciennes œuvres de Luca, tandis que je les classe moi-même dans la décade de 1450.

de l'enfant ne paraît pas digne de Luca. D'une façon générale, du reste, l'exécution de cette œuvre paraît trop inférieure pour qu'on puisse la classer dans l'œuvre de Luca, surtout à une époque avancée de sa vie.

J'appelle, au surplus, l'attention sur quelques caractères qui me paraissent faits pour rendre suspecte l'attribution à Luca. C'est, tout d'abord, le fait que la Vierge est assise sur des nuages. La Vierge, il est vrai, n'est pas accroupie comme la Madone Drury Fortnum; mais des nuages lui servent de siége et de marchepied. A mon sens, l'auteur de cette Madone a copié une forme que Luca avait employée dans les Apôtres de la Chapelle Pazzi; mais je persiste à penser que Luca n'a pas employé cette forme pour ses Madones.

On remarquera aussi que la Madone Frescobaldi a les pieds nus. C'est là un signe d'époque tardive, et nous ne trouvons aucun exemple de cette forme ni chez Luca, ni même chez Andrea. Dans l'évolution du motif de la Madone, nous voyons, au XIII^e^ et au XIV^e^ siècle, les draperies très longues, semblables à un manteau royal, recouvrir complètement les pieds de la Vierge. Plus tard les pieds se dessinent, ils apparaissent, dépassant légèrement la robe; mais toujours la Vierge a des chaussures. Une Vierge ne doit avoir les pieds nus que lorsqu'elle est représentée dans le motif de l'*Ascension* ou du *Couronnement*. Un des premiers exemples de Madone avec les pieds nus se voit dans la Madone de Bologne de Jacopo della Quercia, mais cette forme ne se généralise qu'à la fin du siècle, dans les œuvres de Mino da Fiesole, de Benedetto da Majano ou de Giovanni della Robbia. Les Apôtres de la Chapelle Pazzi ont les pieds nus, et l'auteur de la Madone Frescobaldi, en empruntant à ces Apôtres le style des draperies de sa Madone, les nuages qui lui servent de siége et de marchepied, a copié de même la forme des pieds nus. Le pied nu de la Madone Frescobaldi, trop volumineux, d'une forme peu féminine, est une copie des pieds des Apôtres Pazzi. Je signalerai enfin un détail tout à fait secondaire, mais non négligeable. L'enfant Jésus tient dans sa main un doigt de sa mère; or c'est une forme qui n'existe pas chez Luca et que nous ne voyons apparaître chez Andrea que dans les Madones de la fin de sa vie. Je serais donc porté à croire que la Madone Frescobaldi n'est pas une œuvre de Luca lui-même, mais une imitation, dans laquelle on a réuni les caractères d'œuvres appartenant à diverses époques de sa vie. J'ajoute toutefois que j'ai longtemps hésité avant de prendre un parti sur cette question; car je dois reconnaître que, parmi toutes les Madones d'authenticité incertaine, c'est celle qui rappelle le plus le style des Madones de Luca. (Cette Madone est aujourd'hui au Musée de Berlin).

Madone du Musée de Berlin
(N.° 116B du Catalogue)

Et cette discussion me conduit à émettre cette opinion que les Madones de Luca ont été imitées et reproduites commercialement comme l'ont été plus tard celles d'Andrea.

Les collections du Musée de Berlin vont nous fournir des preuves irrécusables de cette assertion. C'est tout d'abord la Madone cataloguée sous le N. 116^B, qui est une véritable copie d'une des deux Madones de l'Impruneta. Que cette Madone ne soit pas de Luca la preuve en est dans la lourdeur de l'exécution, dans la forme ovale du cadre, surtout dans ces deux petites têtes de chérubins qui encombrent si maladroitement la composition, dont les ailes trop grosses, avec des détails trop accentués, nuisent à la figure de la Vierge. Luca, j'en suis sûr, n'eût jamais ordonné une composition semblable.

Madone du Musée de Berlin
(N.° 116A du Catalogue)

Deux autres Madones de Berlin, le N. 116^A et le N. 116, paraissent des imitations ou des copies libres d'un original perdu de Luca. La Madone 116^A, tenant l'enfant Jésus emmaillotté dans ses bras, est bien dans le style de Luca, mais les draperies sont trop surchargées et les nus, particulièrement dans les mains de la Vierge, sont tout à fait sommaires. La Vierge N. 116 est plus intéressante. L'attitude de l'enfant Jésus se retournant tout effrayé et se réfugiant sur le sein de sa mère est vraiment charmante; mais le dessin des nus est encore plus négligé que dans l'œuvre précédente. – Le Musée de Berlin possède de nombreuses Madones se rattachant à l'art de Luca. Nous en reproduisons encore deux qui sont très importantes.

La *Madone entre deux Anges* est une œuvre d'une réelle valeur, mais j'éprouve quelque hésitation à adopter l'opinion de M. Bode, qui la considère comme un original de Luca. Comme la Madone Frescobaldi, elle a les pieds nus, et des nuages servent de siége et de marchepied à la Vierge. Mais sans insister sur ces caractères, dont l'importance peut être contestée, je m'attacherai uniquement à un trait particulier, au geste de la mère qui sourit, en chatouillant le cou de son petit enfant. Or il est impossible de trouver rien de semblable dans aucune œuvre de Luca, ni même dans aucune œuvre d'Andrea. Chez Luca nous avons deux groupes de Madones: au début, les Madones solennelles, dignes héritières de la gravité royale du XIII^e et du XIV^e siècle; plus tard des mères tendres veillant anxieusement sur leur fils; mais jamais nous ne trouvons aucune Madone souriante. La moins triste est la Madone d'Or S. Michele, et c'est à peine si, sur son visage, apparaît un léger sourire. Quant à ce geste trop familier, un peu trivial, de la Vierge chatouillant son fils, c'est certainement l'antipode de la manière de voir de Luca. Les mères de Luca ne jouent pas avec leur enfant; elles le tiennent religieusement dans leurs bras comme une relique sacrée. En terminant, je répète que, si je n'ai pas une conviction suffisante pour

attribuer cette Madone à Luca, je ne conteste pas la valeur de cette œuvre, qui est une des plus intéressantes acquisitions faites par le Musée de Berlin.

Une seconde Madone du Musée de Berlin représente la Vierge assise par terre sur un coussin, ayant à ses côtés deux Saints debout et deux Anges qui soulèvent des rideaux. Je ne veux pas prolonger ces discussions, qui deviendraient monotones. Je dirai seulement que cette Madone ne saurait être, comme on le suppose, une esquisse pour les Portes de bronze du Dôme. Pour le prouver il suffit de remarquer que jamais Luca n'aurait songé, pour un lieu aussi solennel, à représenter la Vierge assise par terre et jouant aussi familièrement avec son fils. De même la représentation de deux Saints de l'ordre des Franciscains serait non moins injustifiée pour décorer une Porte du Dôme de Florence. Cette Madone est une œuvre d'époque assez avancée, et qui me paraît appartenir plutôt à l'école de Donatello qu'à celle de Luca della Robbia. La Vierge assise à terre et vue de profil, surtout les Anges soulevant des rideaux, sont des formes que nous rencontrons fréquemment chez les élèves de Donatello. Les draperies des deux Saints appartenant à l'ordre des Franciscains rappellent les draperies de Vellano, dans la Vierge de S. François de Padoue, et celles de Giovanni da Pisa, dans la Vierge des *Eremitani*. C'est à un des maîtres de l'école de Padoue que j'attribue cette Madone, que je considère, du reste, comme étant d'une réelle beauté. Le fait que cette Madone a été acquise à Venise est un argument de plus en faveur de cette opinion.

Madone du Musée de Berlin
(N.° 116 du Catalogue)

Le Musée du Louvre possède une *Madone entre six Anges* et une *Madone entre quatre Saints* que quelques écrivains rapprochent de la Madone Drury Fortnum en la classant dans les premières années de la vie de Luca. – Je pense que M. André Michel, le distingué Conservateur du Musée du Louvre, est plus avisé en ne prononçant qu'avec réserve le nom de ce maître.

Je considère comme une des opinions les plus hardies de la critique l'attribution faite par quelques écrivains, à la jeunesse de Luca, de l'*Adoration des bergers* du South Kensington Museum, œuvre qui a tous les caractères de l'art de Giovanni, ou de l'atelier d'Andrea à une époque très avancée. Jamais dans toute sa vie Luca n'a fait de composition aussi compliquée que celle de cette *Adoration des bergers*. Une seule fois, dans l'*Ascension* du Dôme, il a représenté des rochers, et l'on sait avec quelle discrétion il a indiqué ces accessoires. Or, dans le relief de Londres, nous trouvons figurés avec le plus grand luxe de détails, non seulement les rochers, mais la crèche et la cabane, avec toutes les

minuties de la toiture en chaume. Et tous ces éléments, qui ne se rencontrent jamais chez Luca, sont précisément les formes préférées de Giovanni. Si nous étudions les figures, nous remarquerons de même que les bergers sont dans un style vulgaire qui est le style même de Giovanni, et que le petit chien est une copie empruntée à l'*Adoration des bergers* de San Sepolcro faite par Andrea sur la fin de sa vie, *Adoration* qui a été le point de départ des nombreuses *Adorations des bergers* faites par Giovanni. Dans son ensemble l'œuvre est mal composée. La Vierge et S. Joseph ont l'air d'être placés au-dessus d'un escarpement, les figures ne sont pas reliées entre elles et les bergers du premier plan sont plus petits que la Vierge placée en arrière. Mais il y a surtout ici une particularité très significative et qui prouve que l'œuvre a été faite de pièces et de morceaux: c'est la manière dont la Vierge est représentée. Dans tous les motifs de l'art chrétien il y a des formes traditionnelles dont on ne s'écarte qu'aux époques tardives. C'est ainsi, par exemple, que la Vierge a une attitude particulière selon qu'elle est représentée dans l'Adoration des bergers, dans l'Adoration des Mages, ou simplement en Madone. Dans l'Adoration des bergers, l'enfant Jésus est toujours dans la crèche. Or ici la crèche est vide, et la Vierge tient l'enfant Jésus dans ses bras selon le type ordinaire des Madones. A mon sens, c'est là une preuve que nous sommes en présence de l'œuvre d'un copiste qui a emprunté une Madone d'Andrea della Robbia pour l'introduire à contre-sens dans une scène de l'Adoration des bergers.

Madone entre deux Anges (Musée de Berlin)

Je ne prolongerai pas davantage ces discussions sur les Madones si nombreuses devant lesquelles on prononce le nom de Luca; mais comme la détermination de la date des œuvres de Luca a une importance considérable, je dirai encore quelques mots, avant de terminer cette étude, sur le système de classification que j'ai cru devoir adopter.

Il est des cas où les considérations tirées des entrailles mêmes du sujet, de ce qu'il y a d'essentiel en lui, suffisent pour déterminer la date d'une œuvre, et, à vrai dire, ce sont les seules considérations dignes d'une critique élevée. Mais, dans les cas difficiles, il est

permis de se rattacher à tout ce qui peut être de quelque secours, et souvent les détails les plus insignifiants ont résolu des problèmes dont la haute critique n'avait pu fournir la solution. Or, dans le classement des œuvres de Luca, on peut tirer une grande lumière de l'étude des formes ornementales, ainsi que nous allons le faire voir.

La plus ancienne œuvre de Luca où nous trouvions l'emploi de la terre émaillée est l'Autel de Peretola, qui comprend une petite guirlande de feuilles et de fleurs, encore bien simple, très naïve, à peine étudiée. On voit ici très nettement que l'attention de Luca n'a pas encore été attirée du côté de l'étude des formes ornementales, qu'il ne cherche pas à utiliser de semblables motifs et que, en les employant, il ne fait que suivre timidement l'exemple donné par J. della Quercia dans le tombeau d'Ilaria del Carretto, par Donatello dans le tombeau du Pape Jean XXIII et par Michelozzo dans la Porte du Noviciat de Santa Croce.

Madone entre deux Saints (Musée de Berlin)

Et comme l'Autel de Peretola a été fait en 1442, nous pouvons affirmer qu'aucune des belles guirlandes de feuillages de Luca n'est antérieure à cette époque. Il y a donc là une preuve positive que la Madone de la Via dell'Agnolo ne remonte pas à l'année 1430, mais qu'elle est sensiblement postérieure à l'année 1442.

Si l'Autel de Peretola nous montre le premier emploi des guirlandes de feuillages en terre émaillée, nous avons dans l'œuvre de Luca des exemples plus anciens de l'étude des formes végétales. Au *Campanile*, dans le bas-relief du Tubalcain, il y a une guirlande de feuillages beaucoup plus sommaire encore que dans l'Autel de Peretola. De même, dans le bas-relief d'Orphée, on voit quelques arbres dont le travail grossier indique une très grande inexpérience. Dans les bas-reliefs de la *Cantoria* il n'y a pas trace d'étude des formes végétales. Luca se contente d'employer ces beaux rinceaux, si à la mode à Florence au début du xv[e] siècle.

Dans le relief de la *Résurrection* (1443) Luca réprésente deux arbres, un palmier et, sans doute, un laurier. Le progrès sur les arbres du *Campanile* est très sensible, et Luca fait encore un pas de plus dans les beaux oliviers de l'*Ascension* (1446). Si l'on ne connaissait pas la date de ces deux reliefs, la jolie exécution du feuillage des oliviers suffirait à classer l'*Ascension* postérieurement à la *Résurrection*.

Nous arrivons ici à la décoration de la voûte de la Chapelle du Crucifix à San Miniato, qui date de 1448, et qui, comme nous l'avons dit, est uniquement composée de moulures empruntées à l'art antique; ce qui est, à mon sens, une preuve de premier ordre que, jusqu'à ce jour, Luca n'avait pas dû s'intéresser beaucoup à l'étude des formes végétales.

Dans la *Vierge aux roses*, nous voyons deux rosiers couverts de roses, placés aux deux côtés de la Vierge. C'est, en réalité, la première importante représentation de feuilla-

ges et de fleurs que nous trouvions dans l'œuvre de Luca. Le travail est encore très archaïque. C'est partout le même motif d'une tige surmontée de sept feuilles, l'une au sommet, les six autres placées symétriquement autour de la branche. Les feuilles sont épaisses, toutes vues de face, d'une grande lourdeur d'éxécution et sans aucune variété de perspective. Par comparaison avec la *Vierge d'Urbino*, qui est de 1449-51, elle peut être classée vers 1448.

Nous arrivons maintenant à une série de *Madones* où les feuillages sont d'une grande beauté, assez voisins les uns des autres pour qu'il soit très difficile de les classer. Ce sont les *Madones d'Urbino*, de la *Via dell'Agnolo*, de *S. Pierino* et d'*Or S. Michele*. Dans la Madone d'Urbino, un saint tient une branche de lis admirablement étudiée. Dans la Madone d'Or S. Michele, des branches de lis beaucoup plus importantes, plus belles peut-être, s'élèvent aux deux côtés de la Vierge. Dans les deux Madones de la *Via dell'Agnolo* et de *S. Pierino*, deux larges guirlandes servent de bordure au tympan. Si l'on compare les roses de ces guirlandes avec celles de la *Vierge aux roses*, on verra quel progrès a été accompli. Les tiges sont plus fines et les feuilles plus minces, plus naturellement attachées, de formes plus variées, se recouvrant entr'elles, ne s'étalant pas comme un éventail, mais se repliant de façon à ne pas être toutes vues uniformément de la même manière. Je serais assez porté à ne pas trop éloigner ces Madones les unes des autres et à les classer de 1450 à 1460.

A ce moment l'art de Luca va atteindre son point culminant dans les guirlandes de ses Armoiries et dans celles des Médaillons de Cluny et de la Frise de l'Impruneta. A partir de 1460, Luca paraît avoir renoncé à représenter des fleurs, pour ne plus reproduire que des fruits. J'ai montré plus haut quelle a été l'évolution de cette dernière manière et je n'ai pas à y revenir ici. Il me suffit de dire que le style de la bordure de fruits, qui entoure les petites Madones de l'Impruneta, nous prouve que ces deux Madones sont postérieures à toutes celles que nous connaissons de Luca et se classent dans les dernières années de sa vie.

Pour dater les œuvres de Luca on pourra aussi se servir de l'étude de la polychromie. Je crois que l'on peut admettre que, d'une façon générale, une œuvre est d'autant plus récente qu'elle est plus polychrome. Ce qui, sur ce point, a pu égarer quelques écrivains, c'est le classement des *Évangélistes* de la Chapelle Pazzi dans les premières années de la vie du maître. Mais si l'on adopte notre hypothèse, qui consiste à considérer cette œuvre comme très tardive, et à placer les bordures de la Madone de la Via dell'Agnolo et de la Madone de S. Pierino dans la période moyenne de sa vie, on reconnaîtra que la polychromie s'est développée d'une manière constante dans les œuvres de Luca.

A l'appui de cette opinion voici une description rapide de la coloration de ses principales œuvres:

Tabernacle de Peretola (1442). Premier travail de Luca en émail coloré. Dans ce Tabernacle les ornements sont en émail, mais les sculptures réprésentant la Pietà sont en marbre, et, seul, le fond sur lequel elles se détachent est en émail bleu. C'est sans doute de là qu'est venue l'idée de représenter des figures en émail blanc sur fond bleu.

Résurrection (1443). Le fond seul est coloré en bleu. Toutes les parties en relief, figures, terrains, sarcophage, arbres, sont de couleur blanche.

Ascension (1446). Les colorations commencent à apparaître: les terrain est gris brun, les arbres et les plantes verts, les figures blanches et le fond bleu.

Apôtres de la Chapelle Pazzi (vers 1455). Figures blanches sur fond bleu dégradé. Nimbes dorés.

Madone de Via de l'Agnolo. Blanche sur fond bleu. Guirlandes à feuilles vertes et à fleurs blanches avec pistils jaunes.

Vertus de S. Miniato (1460–1466). Légère coloration. Dorure sur les cheveux. Quelques teintes délicates sur les vêtements. Accessoires de couleurs vives.

Madone d'Or S. Michele (vers 1460). Très colorée. Robe violette, manteau bleu à doublure verte. Cheveux blonds. Fond vert avec fleurs ornementales en bleu et jaune. Fond du Tabernacle bleu; lis à tiges vertes et fleurs blanches.

Impruneta (vers 1470). *Voûte du baldaquin.* Coquilles bleues, avec roses centrales jaunes, pommes de pin lilas foncé, feuilles vertes, bordures alternativement bleu et marron. *Retable de la S. Croix,* les pilastres sont décorés des couleurs les plus variées, lilas, bleu, vert.

Armoiries des Architectes (vers 1470). Extrême variété de couleurs.

Evangélistes de la Chapelle Pazzi (vers 1470). Toutes les têtes et les mains sont colorées d'un ton de chair. Le nimbes sont dorés. C'est de beaucoup l'œuvre la plus brillante de Luca. Voici le détail des colorations pour chaque évangéliste: *S. Jean,* manteau bleu à revers jaunes, robe verte, barbe et cheveux noirs, ciel bleu foncé; *S. Luc,* manteau violet à revers verts, robe bleu, ciel bleu clair très finement nuancé; *S. Mathieu,* manteau blanc à revers verts, robe bleu, ciel bleu pâle; *S. Marc,* manteau vert à revers bruns, robe blanche, ciel bleu et blanc d'un ton exquis.

Dieu le père entre deux Anges (vers 1475). Chairs colorées. Dieu le père, en robe violette et manteau bleu; l'Ange de gauche, en violet noir et bleu pâle; l'Ange de droite, en vert.

Avec Luca nous terminons ce volume consacré aux maîtres de la première moitié du xv^e siècle. Luca, le dernier venu de ce groupe d'artistes qui comprend les noms illustres de Nanni di Banco, de J. della Quercia, de Ghiberti et de Donatello, appartient encore à l'école des grands penseurs et des grands stylistes; mais, par la tendresse de son cœur, il fait prévoir les transformations qui vont suivre et plus qu'aucun de ses contemporains il est le chef de cette école gracieuse qui va briller d'un si vif éclat dans les dernières années du siècle.

Tubalcain
Bas-relief du Campanile

Tambourin - Chœur - Cymbales
Bas-reliefs de la Cantoria de Luca della Robbia

TABLE DES GRAVURES

DONATELLO.

DONATELLO (*suite*).

Voûte de l'Eglise San Giobbe à Venise, par Luca della Robbia
(Détail)